BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In stà cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vògio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VII - NUMERO 6 - GIUGNO 1943

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via del Quirinale, 22 - Tel. 487-155 - 480-685 e 487-100. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VII - NUMERO 6 - GIUGNO 1943

Nuovi perfezionamenti negli impianti di registrazione sonora

Una buona registrazione del suono su pellicola richiede la soluzione di numerosi problemi teorici di natura meccanica, ottica, sensitometrica ed elettrica. Lo scopo di questi appunti è di far conoscere alcuni perfezionamenti del complesso elettrico da registrazione che sono attualmente allo studio o in via di applicazione.

Il funzionamento di un impianto per l'incisione del suono su pellicola è semplice, almeno nelle sue linee fondamentali.

L'attore parla davanti al microfono. Questo riceve variazioni della pressione dell'aria e dà variazioni proporzionali di corrente elettrica. Dopo una sufficiente amplificazione le variazioni elettriche vengono convertite da un adatto organismo (oscillografo) in variazioni di luce, venendosi così a realizzare le condizioni necessarie per impressionare l'emulsione sensibile della pellicola.

Se il funzionamento degli apparecchi radioelettrici è perfetto — *lineare* come dicono i tecnici, ossia *privo di distorsioni* — si è portati a trarre la facile conclusione che il rendimento della colonna sonora all'atto della proiezione debba essere simile al suono originale, supposti soddisfatti tutti gli altri problemi di natura varia.

In pratica questa conclusione è errata per le ragioni tecniche che ora verranno esaminate, ed indipendentemente dalla maggiore o minore abilità, sensibilità o capacità del tecnico del suono, il quale, anche se incide con lo spartito musicale sul tavolo di missaggio, non fa altro che un inutile esibizionismo senza riuscire a conferire alla registrazione quella naturalezza e rispondenza alla realtà che gli apparecchi di per se stessi non sono in grado di dare.

La notizia che i principali laboratorii delle case costruttrici di apparecchi da registrazione hanno già messo a punto e cominciato ad utilizzare nei loro impianti il *compressore del suono*, la cui funzione è quella di migliorare il rendimento delle colonne sonore, conferma evidentemente la necessità di provvedere a nuovi miglioramenti dei cir-

cuiti e, quindi, dimostra la non completa rispondenza tecnica degli attuali apparecchi, che nessun apporto del fonico può modificare.

Analizziamo queste manchevolezze.

Supposto perfetto il funzionamento di un impianto in tutti i suoi complessi elettrici, meccanici ed ottici, due diverse condizioni limitano e variano la perfetta registrazione. La prima è dovuta alla posizione del microfono nella scena ed alle condizioni acustiche di questa; la seconda dipende dai limiti di larghezza imposti alla colonna sonora.

Queste condizioni si caratterizzano in termini tecnici:

1) nella necessità di trasferire e riprodurre in modo uniforme e senza alterarne i rapporti tutte le frequenze comprese fra 30 e 10.000 Hertz, non variando la forma dell'onda sonora, ovvero non introducendo nuove armoniche;

2) nell'ottenere che i rapporti finali delle varie intensità di suono siano proporzionali ai rapporti originali.

L'orecchio umano percepisce i suoni — voce, musica e rumori — sia per influenza diretta delle onde acustiche che dalla sorgente raggiungono in linea retta il timpano, sia per azione delle onde che ad esso giungono dopo esser state riflesse una o più volte dalle superfici dell'ambiente in cui trovavsi l'origine del suono e l'orecchio stesso. Anzi è dovuta per la massima parte a questo secondo complesso di onde la possibilità di sentire i suoni in un dato modo e con un certo volume. Tuttavia un microfono non può semplicemente collocarsi al posto dell'ascoltatore per ottenere una buona ripresa. L'orecchio è al servizio del cervello e come tale è *selettivo* nella scelta dei suoni. Io scrivo queste pagine mentre la radio trasmette il finale di un concerto, eppure non solo la musica non mi disturba, ma talvolta non la sento affatto; dopo qualche minuto che si è in treno il rumore delle ruote non dà più fastidio e spesso si riesce a fare una conversazione col vicino addirittura sottovoce, in condizioni acustiche tali da non sembrare possibile la comprensione.

Il microfono è invece *impersonale* ed *obbiettivo*. Se lo mettessi nella mia stanza, ove mi sembra regni il silenzio, o sul treno ove due viaggiatori parlano a voce bassa, sentirei nel primo caso, con il concerto della radio, il rumore di un treno che passa lontano, il tic-tac di un orologio da tavolo e cento altri rumori che io non ho sentito affatto, e, nel secondo caso, sotto mozze incomprensibili parole un'assordante sarabanda di rumori vari addirittura assordanti.

Con ciò si vuol dire che i microfoni non si possono situare a caso

e tanto meno possono giudicarsi le condizioni acustiche soltanto fidandosi del proprio orecchio.

Questi fatti spiegano la necessità che i teatri siano isolati acusticamente dai rumori esterni — il che richiede pareti massicce, esenti da aperture e con porte a chiusura ermetica — e che nell'interno di essi siano predisposti opportuni accorgimenti acustici per evitare i fenomeni di eco e di coda sonora tanto nocivi alla buona comprensione dei suoni registrati.

Tuttavia l'uso di materiale assorbente, ormai generalizzato ad alcuni tipi caratteristici, non sempre risponde alle esigenze teoriche dei teatri di posa. Le quali sono: riduzione della coda sonora (tempo di riverberazione contenuto entro limiti prefissati) ed assorbimento costante per tutte le frequenze. In genere i materiali usati assorbono le alte frequenze in misura molto maggiore delle basse, e la stessa scena può notevolmente cambiare le condizioni acustiche tanto da rendere inefficienti gli isolamenti predisposti sulle pareti.

Le condizioni locali di ripresa nell'interno delle scene debbono essere risolte di volta in volta dal tecnico; per le pareti del teatro di posa resta la necessità di ricoprirne le superfici con materiale ad assorbimento costante per tutte le frequenze.

In questo senso recenti perfezionamenti di natura acustica, non ancora introdotti nell'uso cinematografico, ma i cui risultati tecnici e sperimentali sono altamente interessanti, sono dovuti all'ing. Oelsner, il quale ha collaudato speciali sistemi assorbenti a risuonatori a decremento variabile che hanno lo scopo di smorzare le basse frequenze. Questi risuonatori sono costituiti da piastre di materiale duro, di piccolo spessore, atte a vibrare come membrane cedevoli; tra queste piastre ed il muro è costituita una camera d'aria che ha funzioni di sistema elastico, mentre il decremento delle oscillazioni in bassa frequenza è ottenuto con adatti smorzatori meccanici ed acustici formati da materiali plastici quali il bitume, il feltro, ecc.

L'idea di questo sistema di isolamento acustico sembra sia derivato dall'osservazione delle buone qualità sonore degli ambienti ricoperti da tavole di legno che, entrando in vibrazione alle basse frequenze, le smorzano.

Il sistema Oelsner è utile anche per l'eliminazione di eventuali infrasuoni i quali, come è dimostrato, si possono sovrapporre, in ambienti molto grandi, alle frequenze acustiche, causando effetti fisiologici sgradevoli, come avviene ad esempio nei vagoni ferroviari nei quali si ha un senso di oppressione allorchè la velocità raggiunge certi valori critici.

L'Oelsner ha spinto le sue esperienze anche all'isolamento dei locali dalle vibrazioni esterne e dalle vibrazioni che si possono produrre in punti vari dell'edificio, interrompendo, con esito favorevole, la continuità elastica delle travature mediante l'interposizione di materiale poco rigido (sughero, amianto, ecc.) attraverso il quale le vibrazioni vengono smorzate e talora anche eliminate.

La seconda condizione che ostacola la perfetta resa dei suoni registrati dipende dai limiti di larghezza imposti alla colonna sonora.

L'orecchio umano normale non percepisce i suoni al disotto di un certo limite (*soglia di udibilità*) ed è fortemente colpito fino a forme di dolore violento e di emorragia al di sopra di altri limiti di potenza sonora (*soglia del dolore*).

Lo scarto massimo compreso tra le due soglie è di circa 130 decibel (1) considerando livello 0 decibel quello della soglia di udibilità. Ciò equivale a dire che, presa eguale all'unità l'intensità minima del suono appena percettibile, l'orecchio può ancora sopportare senza dolore lo stesso suono avente un'intensità di diecimila miliardi di volte l'intensità minima.

L'intensità sviluppata da un'orchestra non supera in genere gli 80 decibel e talvolta bastano scarti di soli 60 decibel; per il parlato sono sufficienti livelli assai inferiori.

Una tale estensione di livelli risulta tuttavia troppo elevata nei riguardi dei normali dispositivi di registrazione del suono per i quali i massimi livelli ammessi sono:

da 40 a 45 decibel per le registrazioni sulle colonne sonore od elettromagnetiche;

da 35 a 40 decibel per le radiotrasmissioni;

da 25 a 35 decibel per le incisioni su dischi.

Inoltre si deve tener presente che il livello minimo di registrazione non può scendere al di sotto del valore del rumore di fondo per evitare che sia completamente coperto dal disturbo.

In definitiva, in una registrazione soddisfacente, le più deboli vibrazioni acustiche, i pianissimo della musica, debbono essere portati al di sopra del livello del rumore di fondo e le modulazioni più forti, i

---

(1) Il decibel è l'unità di misura dell'amplificazione.

fortissimi della musica, non devono dar luogo a sovraccarichi nel sistema oscilografico e non debbono smodulare, uscendo fuori dai margini del medesimo spazio ad essi riservato. Si ha, cioè, che l'estensione della dinamica di registrazione è più limitata di quella reale e, pertanto, il compito del tecnico è necessariamente quello di operare dei livellamenti nei suoni che giungono al suo apparecchio.

Il suono registrato risulterà perciò più piatto, meno vivo, meno commentato di quello originale.

Allo scopo di ridurre i due inconvenienti ora ricordati, sono stati studiati due circuiti amplificatori ausiliari a valvole termoioniche i quali assolvono compiti ben definiti.

Il primo tipo di amplificatore, già in uso da diversi anni con rendimento soddisfacente, è detto *eliminatore dei rumori di fondo* o *silenziatore;* esso permette la registrazione delle più deboli modulazioni in quanto riduce i rumori di fondo, cioè le distorsioni della riproduzione di tipo non lineare dovute al fatto che una pellicola *trasparente,* e cioè non impressionata ma normalmente sviluppata e fissata, passando davanti alla cellula fotoelettrica determina oscillazioni parassitarie della luce incidente che si manifestano nell'altoparlante sotto forma di rumori. La causa di questo fenomeno risiede principalmente nella irregolarità propria dell'emulsione, impoverita dal bagno di fissaggio. Il fenomeno è tanto più sentito quanto più la pellicola è trasparente ed è accresciuto da numerose cause estranee che vengono ad aggiungersi con l'uso (sporcizia, polvere, ditate, ecc.).

L'*eliminatore dei rumori di fondo* ha la funzione di mantenere la colonna sonora tanto più nera quanto minore è la modulazione, lasciando una traccia minima trasparente in assenza di modulazioni ed aumentando lo spazio utile per la registrazione man mano che l'intensità del suono che si registra assume valori più ampi; per evitare nuove cause di distorsioni le oscillazioni debbono sempre trovare un sufficiente spazio entro cui disegnarsi liberamente fino al livello massimo imposto dalla larghezza della colonna.

Il secondo tipo di amplificatore, non ancora in uso, ma già largamente sperimentato nei laboratori, prende il nome di *compressore dei suoni.* Esso ha la funzione di ridurre le più alte modulazioni, di comprimerle, come dice il nome dato all'apparecchio, in modo che possano incidersi, sia pure modificate, entro i limiti della pista sonora.

In tal modo esso introduce una distorsione nella registrazione a partire da un certo valore percentuale di modulazione. Questa distorsione, non è dannosa agli effetti della normale riproduzione in quanto non rappresenta altro che una sostituzione alla regolazione manuale

del fonico di una regolazione automatica e, quindi, più pronta, esatta, tempestiva ed esente da errori soggettivi.

Tuttavia il vero vantaggio del *compressore* non è quello accennato. E' intuitivo, anche non volendo qui entrare in dettagli tecnici, che il funzionamento di questo amplificatore è basato sul prelevamento di una quota percentuale della corrente modulata normale e sulla produzione di un'altra corrente strettamente legata ai valori di quella prelevata. Questa corrente, oltre ad operare la correzione automatica della modulazione utile nel senso indicato, può essere utilizzata, ad esempio, per incidere una colonna ausiliaria di controllo, utilizzando una piccola porzione della pista sonora, che può essere leggermente ridotta senza inconvenienti pratici.

Al momento della riproduzione si può utilizzare un circuito inverso a quello del compressore, detto *espansore del suono*, il quale, azionato dalla colonna ausiliaria, è in grado di ridare alle modulazioni i rapporti relativi dei suoni originali.

Si viene in altri termini a poter disporre di suoni aventi scarti di intensità assai superiori a quelli permessi dalle dimensioni normali della colonna sonora.

I sistemi usati per la compressione e l'espansione automatica dei suoni sono di due tipi:

1) Sistemi nei quali l'amplificazione viene modificata variando il regime delle tensioni in una o più valvole amplificatrici.

2) Sistemi nei quali viene sfruttata la variazione di una resistenza con la temperatura.

L'applicazione di questi apparecchi si può considerare assai prossima ed apporterà certamente un notevole miglioramento nella riproduzione delle colonne sonore.

A conclusione di questi appunti tecnici vediamo le condizioni estetiche che verranno a determinarsi allorchè l'uso dei perfezionamenti sarà attuato.

Il tecnico del suono cesserà di essere, come lo è attualmente, un automa legato alle sue manopole, per divenire una persona del tutto inutile. La macchina sarà automatica e potrà, quindi, funzionare anche se sorvegliata da un semplice operaio. Il lato tecnico e formalistico del cinema sonoro avrà così trovata la sua integrale soluzione. Resta da risolvere il problema artistico relativo al contributo che il sonoro può apportare al film inteso come opera artistica. In questo senso non sempre è stato valutato giustamente l'apporto che il fonico dovrebbe dare al film quale diretto collaboratore. Al tecnico del suono si chiede

generalmente una realtà cruda e viva, una riproduzione fedele del suono, e ciò forse perchè la gran massa dei tecnici non possiede essa stessa un problema estetico interiore da manifestare, o forse perchè nei registi non si è ancora raggiunta una maturità tecnica tale che faccia loro elaborare e concepire un problema estetico del sonoro.

Ne consegue che, mentre nella ripresa ottica viene esercitata una cura minuziosa e spesso cavillosa, per la colonna sonora ci si accontenta con facilità dei più svariati ripieghi purchè essa parli in forma chiara, alta, nitida, fedelmente rispondente alla realtà.

Anche un'immagine esterna può essere colta dall'obbiettivo con un verismo eccezionale, però è intuitivo che la riproduzione pittorica di un dato momento di questa realtà determinante un aspetto suggestivo e soggettivo, in quanto vista attraverso l'interpretazione dell'artista, è indubbiamente più espressiva e convincente di qualsiasi realtà.

Se è vero l'assioma che si fotografa con lo spirito, è altrettanto vero che la registrazione del suono non è un lavoro manuale o pratico bensì un'operazione i cui valori spirituali hanno importanza fondamentale. Il problema, quindi, che deve essere messo all'ordine del giorno è quello di superare questi formalismi nella registrazione del suono se si vogliono utilizzare tutti i mezzi espressivi di cui il cinema, come arte, può e deve disporre.

PAOLO UCCELLO

Precisazioni su Willy Forst

Coscienza ambientale.

La *coscienza ambientale* sorge dal sentimento o da una razionalizzazione intellettuale degli elementi con cui l'artista si appresta a costruire logicamente ciò che la fantasia o il pensiero gli hanno già suggerito intuitivamente: e se l'ordinamento obiettivo degli elementi scenografici o d'ambiente può esistere di per sè, il puro sentimento ambientale che formasse la base di quella coscienza dovrebbe poi, necessariamente, gemere ed essere premuto nei torchi dell'ordine razionale. Il contenuto, cioè, deve essere organizzato ed incanalato come un gas esteticamente pericoloso, perchè le sue esalazioni non possano annebbiare il vetro limpido dell'ordine formale. Nelle sue cose migliori, Willy Forst, pure procedendo da una base ambientale vissuta assai più nel sangue che nel cervello, è riuscito ad esporre organicamente la materia. Tale *coscienza* ha avuto, in terminologia, una denominazione generica che vorrebbe essere, in profondità, molto aderente al concetto: *viennismo*.

Il cosiddetto « viennismo ».

Il viennismo sarebbe dunque, nè più nè meno, l'atmosfera di cui Forst ha imbevuto le opere sue; sarebbe la intera sua coscienza ambientale, al di fuori della quale nulla esiste se non la inesistenza di Forst. Ma è veramente, questo termine, comprensivo d'ogni ispirazione forstiana, e tale che senza di esso non riesca al critico di sistemare altrimenti quella posizione artistica? Penso, invece, che di questa denominazione si debba filologicamente vagliare il rispondente tessuto, cioè i lavori meglio suscettibili di « viennismo », e vedere fino a qual segno essa valga e si muova nei limiti del suo valore. Poichè non è sufficiente, credo, porre una vicenda (come *Maskerade*, 1934) in uno sfondo viennese per dedurne il concetto intero di « viennismo »: non sem-

pre il fondo armonizza con lo stile. Il vero viennismo di Forst è quello, piuttosto, che esprime il suo amore musicale, intendendo con ciò musicalità non di pure immagini (Dreyer, poniamo) ma fusione di suoni e materiale visivo secondo un procedimento (vissuto sentimentalmente) ritmico: onde la particolare efficacia di talune sequenze, in *Operette* e *Wiener blut*. Il « viennismo » diviene quindi solo un aspetto, e non l'intero bagno atmosferico in cui personaggi e cose si immergono e definiscono musicalmente: e non tutte le opere forstiane, allora, sembreranno intinte di questo aspetto. Il discorso attuale, perciò, si agita nella sfera di un termine, ma deve necessariamente evadere da esso per seguire un bivio formale che è presente proprio nei documenti fatti oggetto di esame. Concludendo: se si accetta la designazione di « viennismo », non si può intenderla che come una generica definizione, intorno alla quale è più che mai lecito formulare i dubbi di una sua completa rispondenza critica al valore enunciato dai lavori di Forst, e questa definizione è allora puramente contenutistica, diviene superflua: quasi come dire — il che è puerilmente logico — che Manzoni è lombardo (e s'è mai parlato per questo di « lombardismo? ») e che Trilussa è intinto di romanesco. Tutto ciò non porterebbe a spiegare lo stile. Se invece si accoglie, del termine « viennismo », solo quella recondita parte di esso che può essere intesa come sintomo stilistico di espressione (fondersi ritmico di musica e immagini) allora muta profondamente il sistema di analisi, che anzi ci conduce a scoprire vie diverse e forse più originali a confronto dei troppo celebrati *Leise flehen meine lieder* (Angeli senza paradiso, 1933), *Bel ami*, *Operette*, e dell'ultimo *Wiener blut* (Sangue viennese, 1942).

Allora, infine, si può sostenere e concludere per una presenza contemporanea in Forst di due o più toni stilistici, le cui fonti devono ricercarsi appunto nel « viennismo » secondo il suo significato estetico, ma anche (e sopratutto, per i brani di cinema puro) negli influssi larvati dell'espressionismo tedesco e in altri non sempre identificabili e riducibili a schematiche asserzioni: verismo psicologico e simbolismo. Senza dimenticare, inoltre, alcuni tipici valori di montaggio emotivo (1) che paiono derivare nettamente dalla scuola avanguardista di Francia.

---

(1) Ad esempio, nella sequenza più notevole di *Allotria* (1936), già segnalata da Virgilio Sabel in « Cinema », n. 112. Dove, tuttavia, sarebbe stato opportuno volgere l'attenzione a un analogo problema di concetto visivo risolto da Jacques Feyder fin dal 1923, anno del suo *Crainquebille*.

LE OPERE.

L'esame stesso delle opere forstiane vale a dimostrare, separandole, le varie ispirazioni stilistiche: giacchè non importa dire che un autore è eclettico in quanto si rivolge a molti « contenuti » diversi, ma è essenziale la scoperta di quei valori che depongono per un eclettismo formale, di stili (2). E sebbene Forst abbia un mondo suo, tipico, quasi costituito col sangue d'origine, e di questo abbondi la maggior parte della sua produzione, altra cosa è concludere che esteticamente quel mondo e quello soltanto rappresenta il valore cinematografico del regista. La spiegazione è ancora da svolgersi, quindi, nell'ambito di ricerche minuziose, facendole risalire alle fonti prime delle esperienze. Willy Forst incominciò ad esprimersi, in cinema, quando già il problema del film sonoro s'era in ogni aspetto concluso, quando il cumulo fondamentale dei fattori *muti* pareva sciogliersi nella memoria dei nuovi autori e volutamente sembrava essere trascurato. Se si eccettuano Clair e Dreyer, Vidor e Pabst, i quali riuscirono — soli — a giovarsi mirabilmente dei motivi sonori e della parola, tutti gli altri correvano in verità al meccanismo nuovo assai più con la intenzione di affermarsi per ariette e sinfonie, che dipingendo ombre e luci o creando chiaroscurali toni di montaggio. Forst, padrone assoluto — per natura — di un mondo generico intimo, vivo, intuì nel cinema sonoro la possibilità di esprimersi ritmicamente dedicando nel primo film un personale tentativo di evocazione musicale al dinamismo delle immagini: ma la cosa, anche se ben concepita e non banalmente amalgamata, rimase pur sempre un pretesto per fare udire gli accordi di Schubert. Il che, pertanto, non era nè può essere considerato « viennismo »: questo, infatti, a ripercorrere idealmente la via seguita da Forst, sfocia appieno solo negli ultimi lavori, ove l'autore si compiace di seguire in rapide carrellate (come in *Wiener blut*, 1942) i passi di danza dei personaggi, e da ciò ottiene effetti ritmici ben fusi negli elementi di suono ed immagini.

Così in *Bel ami* e in *Operette*, che precedono entrambe *Wiener blut* e devono comprendersi nel periodo che va da *Allotria* (1936) a oggi. E qui veramente si può parlare di viennismo forstiano nel

---

(2) Guido Aristarco, nel suo panoramico saggio « Viennismo di Forst » — in « Cinema » n. 133 — dice bene che l'autore non è eclettico perchè ha toccato « i tasti storici, musicali, l'operetta, la commedia e la satira » ma pure, forse non avendo presente *Serenade*, evita di concludere per un eclettismo di stili. Questo, al contrario, è per noi cosa fondamentale.

senso estetico della parola, proprio per l'indulgere allo schema pulsante di provocare, con il suono, la completa aderenza visiva: in tutto diverso, perciò, da René Clair, il quale ormai da tempo aveva coraggiosamente assimilato alcune esperienze del *vaudeville* facendole aderire a sè (come contenuto, o angoli di eccentricità direzionale — lateralmente — del contenuto) e poi obiettivamente staccandole per riportarle infine, in modo asincronistico, al commento ironico o alla funzione moraleggiante. Ma, in fondo, tutto questo denota anche i limiti e le differenze intime di un Clair intellettuale (e di un suo lirismo cosciente) e di un Forst sentimentale, molto vicino al sangue di viennesi impulsi.

In verità, il migliore film di Forst (s'è detto, dianzi, il *suo* capolavoro; cioè capolavoro che non implica un riconoscimento totale di fronte all'estetica) — *Maskerade* (1934) — rivela altra concezione e, realizzato ad un solo anno di distanza da *Angeli senza paradiso*, può anche far concludere per un approfondimento dell'autore e per una ulteriore meditazione sul meccanismo espressivo del cinema. Il risultato, intessuto su una tenuissima vicenda e appunto perciò meglio rivelatore della abilità costruttiva, fu dunque un solido equilibrio di parti e un possesso sicuro dell'ambiente (Vienna) senza tuttavia la ricerca pura — al di là dei limiti funzionali — di uno scandirsi ritmico (viennismo).

In *Mazurka*, che è posteriore, gli elementi drammatici (elaborati da uno scenario originale di Forst, mentre in precedenza erano dovuti a Walter Reisch) non rispondevano pienamente alle intuizioni proposte: tali, insomma, da rendere pallidi e scoloriti i toni segretamente vivi del regista. Un Forst del tutto padrone del linguaggio cinematografico si rivela piuttosto in *Allotria*, dove pure sono talvolta spinte all'eccesso le indagini dei mezzi della macchina (ad esempio, la sequenza già ricordata): evidente è qui l'influsso di una forma emotiva del montaggio secondo certi cànoni di un simbolismo surrealista di dervazione gallica, per cui il nome di Feyder (quello, appunto, del primo periodo) non pare assolutamente azzardato. Certo, Willy Forst doveva avere conoscenza del *Crainquebille*: dove il personaggio, quando gli sembra che altri emergano con prepotenza nei suoi confronti e lo schiaccino con il peso della loro personalità, effettivamente vede quegli uomini ingranditi nella figura, e tali da non consentire a lui altra via se non la umiliazione, l'assoggettamento. Procedimento curioso, questo, ma assai efficace nel caso di una sua funzionale e aderente applicazione.

Nasce così, in Forst, un nuovo aspetto stilistico: che non è tanto

pura reminiscenza di un brano, ma realmente incide come aspetto totale nell'intero piano del film. Ciò che — se mai — non è troppo suscettibile di mutamento, nelle opere forstiane, è la legge della armonia per sequenza, sian queste concepite secondo « viennismo » o secondo diversa ispirazione. Se *Mazurka* è in certo senso una diretta figliazione (drammatica, però) di *Maskerade, Allotria* le travolge ambedue con un tentativo più fantasioso — e questa volta il soggetto è dello stesso Forst — alla ricerca, quasi, di intime soddisfazioni creative. E tanto rara è, in cinema, la ricerca di un risultato e raggiungimento di posizioni personali da parte dei registi, che talvolta la semplice *intenzione* — ove sia dichiarata o comunque palese — acquista un implicito maggiore significato dei termini.

Prima del definitivo acutizzarsi del viennismo, nasceranno *Burgtheater, Serenade, Ich bin Sebastian Ott.* Ma non vi sono, a considerare lo sviluppo delle genesi forstiane, possibilità critiche per stabilire ponti di passaggio o di comunicazione ideale fra opera e opera. I salti sono bruschi, proprio perchè sono salti — e talora abissi — di forma anzi che di contenuto. Per quanto diversissime fra loro come sostanza e come ritmo, tuttavia *L'étrange aventure de David Gray* e *Jeanne d'Arc* di Dreyer sono ben riconoscibili come opere di un medesimo autore: ce lo dice, sopratutto, il *peso* del montaggio e la interpretazione scenografica delle inquadrature, che vengono a creare una nuova entità, una nuova *sostanza* su un piano equivalente. Nessun accordo o nesso, anche minimo, esiste invece tra film e film di Forst: niente, in senso assoluto, lega — poniamo — gli usi del materiale plastico di alcune opere (il grammofono di *Serenade*) e i carnosi ma spesso molto scialbi pastelli di *Operette* e *Wiener Blut.*

DUE TENDENZE.

E appunto perchè non ci è dato di stabilire un sistema continuativo di rapporti, si palesa evidente alla indagine un eclettismo di stili: questo si risolve, poi, in due fondamentali tendenze: il verismo psicologico (cui si possono ascrivere tanto *Leise flehen meine Lieder* come *Mazurka, Burgtheater, Ich bin Sebastian Ott* e in modo particolare, decisivo, *Maskerade, Serenade*) e il cosiddetto viennismo (*Operette, Bel Ami, Wiener Blut,* nonchè la produzione in atto). *Allotria* sta un poco a sè: anche interpretando il fatto narrativo come verismo psicologico, si dovrebbe poi concludere per una deviazione nel senso simbolico-surreale. E questo può costituire (se non fosse sgradevole classificare matematicamente ogni tonalità) un altro aspetto di stile, che

— sebbene non sia tale da fornire presupposti ed effetti singolarmente preponderanti — testimonierebbe ancora una eclettica forma forstiana.

Tutti gli aspetti stilistici del regista in discussione, non hanno comunque forza tale di autovitalità da concedere tagli nettissimi o divisioni draconiane: solo il « viennismo », che ritengo essere il più superficiale e facile degli argomenti in Forst, e il « verismo psicologico » possono ambire la precisazione. Della prima (cioè ultima) tendenza, i motivi informatori sono chiari, e tanto più evidenti quanto si trovano sul piano della comune comprensione: la storia, e qualunque storia, ha un significato relativo, sì da lasciare un vasto margine alla melodia e agli effetti di danza, di armonica disposizione scenografica. Il ricordo non stagna intorno alle figure, agli uomini, ma svanisce in funzione della superficie musicale: in *Wiener Blut*, ad esempio, il racconto — di per sè lontano da particolari originalità di sviluppo — è trattato in linguaggio visivo che è appena corretto e non sgrammaticato, ma indulge spesso a risoluzioni teatrali, diviene qualche volta farsa fotografata. Il ruolo di equilibrio s'affida troppo a disposizioni di canovaccio consequenzialmente teatrale; e il centro di gravità emotiva sono i *gags* e la musica. Manca il discorso inteso come visione, e la visione intesa come risoluzione cinematografica. La parola, gli attori, la musica, sono in *Wiener Blut*, *Operette*, *Bel Ami*, i fattori predominanti: onde il *film come film* non esiste che in superficie: quindi, essenzialmente, come spettacolo e divertimento. Il « viennismo » di Forst è — contro la leggenda che vorrebbe concedergli il primo posto di coefficiente artistico — solo una *formula*: più intelligente, se vogliamo (senz'altro più acuta, anzi) di quella galloniana, ma sempre una *formula*. Il vero Forst, quello almeno che può proporsi come *memoria* di discreto narratore nella storia del cinema, è tutto in *Maskerade* e in *Serenade*, senza confusione. *Allotria*, in fondo, è cosa troppo isolata per meritare una segnalazione duratura: e costituisce forse un tentativo di compromesso fra viennismo e verismo, vivacemente sostenuto (ma non del tutto omogeneamente) dalla introduzione degli elementi avanguardisti: quella poltrona, cioè, quella esasperazione delle figure, quel rimpicciolimento deformativo del reale, sono un sintomo di evasione momentanea. E il cinema potrebbe, invece, opportunamente sfatare il pregiudizio che dice « il giuoco è bello quando dura poco ». Anche, s'intende, il giuoco dei *mezzi*.

Maskerade, il lavoro più noto di Forst, vive per una innegabile coerenza narrativa, per l'equilibrio delle parti e la non accentata presenza dei personaggi: la storia è veramente raccontata con finezza, e la finezza si trasporta tuttavia nello stile. Esiste un tema, come esiste lo

svolgimento solido del tema: la stessa atmosfera non si trascende, ma partecipa della azione con tutto il peso-limite delle necessità imposte dal fatto. C'è interpretazione del senso umano (avventura), c'è risoluzione psicologicamente precisa degli sviluppi: e armonia di passaggi, fusione ritmica priva di eccessi. *Maskerade* non è un capolavoro, non un classico, non un fondamento: ma si regge e si afferma pure al di là del lato spettacolare, come intuizione non indifferente di rapporti umani. Così si dica di *Serenade*, opera — al contrario — trascorsa senza adeguate osservazioni di pubblico e di critica: per noi, e proprio in tema di linguaggio puro, essa è altrettanto notevole, in alcune sue parti, quando e forse più di *Maskerade*. L'inferiorità è complessiva, di fronte al precedente lavoro di Forst, ma l'uso appropriato del materiale plastico e la coerenza ritmica di talune sequenze riesce meglio suggestiva e convincente. La storia, che è — nella sua parte centrale — uno studio di rapporti psicologici intorno ad un uomo sposato per la seconda volta e che vive con la nuova moglie nella casa della prima, acquista validità di espressione per mezzo del solo linguaggio visivo, degli accostamenti (spesso operati dalla *camera*: carrellate, panoramiche) dei simboli, o meglio dei fatti reali che ad un certo punto riconducono simbolicamente lo spettatore a emozioni e realtà precedenti. Durante l'incendio della casa, un grammofono si sposta dalla sua base e, reclinando da un lato, mette in movimento il disco: e il disco non è altro che la canzone della prima moglie. Il canto si diffonde tra le fiamme, mentre la seconda sposa del protagonista giace, ancora ignara dell'incendio, nel suo letto e dorme. Qui il materiale plastico, oltre la evidenza implicita delle apparenze, assolve in realtà tutto un procedimento di ricordanza, di giudizio — anche — delle ricordanze, e in termini puri (3).

A quest'opera, tuttavia, non pare che il regista abbia dedicato molta fatica: il che induce a credere in una sua stessa attribuzione o partecipazione segreta molto relativa. Spesso la fotografia è trascurata, gli ambienti — per quanto *i punti di vista* della *camera* li colgano essenzialmente — non sono sempre definitivi: sta di fatto, però, che anche là dove non esiste (in sè e per sè) ordine assoluto di rapporti scenografici, è sufficiente il *mezzo*, l'intuizione di linguaggio, il movimento o lo stacco, a trascendere imperfette realtà descrittive e a determinare a volte emozioni o significati compiuti, decisivi. E peraltro è appunto

---

(3) Vedi, in proposito, « Interpretazioni di Rebecca » di Ugo Casiraghi (in « Bianco e Nero » Anno VI, n. 10).

strano come l'autore di *Maskerade* non solleciti un impegno totale nelle opere che forse egli ritiene minori da un punto visuale di *spettacolo*. Gli è che, in sostanza, tutti i suoi lavori improntati al viennismo o comunque allo sfarzo scenografico (sale, abiti, oggetti di decorazione) devono essere sempre curati, con la massima attenzione, fin nei più minuti aspetti dei particolari: chè, altrimenti, non si reggerebbero. Riprova, questa, della superficialità stilistica degli ultimi lavori. In conclusione, anche sintomo palese di un rivolgimento stilistico che diremmo insincero: e quasi sempre, in un uomo artista (o vicino ai confini dell'arte), la insincerità posteriore avvalora — e viceversa — una sincerità anteriore.

Per questo, di molti (troppi) e anche di Forst, si deve concludere per una assenza di coscienza artistica: la quale non ammette deviamenti se non in senso evolutivo, poichè evoluzione ha da intendersi come progresso, come miglioramento. A meno che, nel nostro caso, si debba avanzare la proposta di una assenza anche anteriore in Forst: come assenza, cioè, non più derivata da tendenze commercialistiche, ma formulata su basi di fantasia non approfondita, su piani di mancanza intuitiva. E ciò potrebbe, in parte, essere suscettibile di verità: costituisce, insomma, un torto ed una ragione. Il torto è giustificato da una reale assenza di estetica forstiana: la ragione pone innanzi i motivi delle due opere (le uniche, pertanto) che valicano la mediocrità e conquistano coerenza costruttiva. Infatti, come non discorriamo di una poetica personale e originale di Forst, non ci è dato tralasciare *Maskerade* e *Serenade* in quanto livello di gusto e di lucidità narrativa. Per cui è chiaro, in definitiva, ch'egli può venir collocato — senza timori di nuove indagini o sconvolgimenti futuri — nella sfera dei *minori*. Il suo cinema non è arte, come la sua personalità non sa di artista. Le sue intuizioni visive, lontano dall'essere geniali, valgono sopratutto come *gusto* e come senso non indifferente di *composizione* (4), di struttura. Fra i registi *minori*, insomma, è dei buoni: proprio in quanto, dei minori, possiede qualità e difetti in eguale misura; lucidità momentanee e assenza di continuità estetica.

GUIDO GUERRASIO

---

(4) Ma non per questo accosteremo, con Raffaele Calzini, Forst a Matisse.

Verso il film a rilievo

La fatica per risolvere il vecchio problema di rappresentare lo spazio della terza dimensione nella plastica della fotografia o del film, è di nuovo attivamente in corso; tuttavia, non è soltanto ora, ai nostri giorni, che ci si sia arrischiati a risolvere il problema della rappresentazione tridimensionale, ma è problema vecchio quanto la riproduzione dell'immagine stessa, e soltanto l'instancabile progresso della tecnica ha permesso che noi, oggi, disponiamo di procedimenti ed attrezzi, che ci fanno apparire lo spazio alla realtà naturale, costringendo lo spettatore a formarsi l'impressione che la rappresentazione gli si trovi di fronte quasi tangibile.

Quantunque in questa speciale attività abbiamo sovente occasione di constatare procedimenti del tutto nuovi — molti dei quali risoltisi purtroppo in pure illusioni — tuttavia una soluzione definitiva e veramente soddisfacente non è stata ancora raggiunta, mentre la realizzazione della terza dimensione sulla tela, aprirebbe nel regno del film nuovi e molteplici campi di applicazione del tutto impensati.

Nella filza delle 250 soluzioni di questo vecchissimo problema (del quale nel Medio Evo si occupò di già il gesuita Athanasio Kircher a Roma) possiamo distinguere due differentissimi indirizzi nei lavori di ricerca: *l'illusione plastica* e *l'effetto stereoscopico.*

Mentre il primo di questi procedimenti si accontenta della illusione degli effetti in profondità, ciò che è possibile ottenere per mezzo di specchi piani o concavi, di speciale configurazione della tela, ecc.; l'altro gruppo che comprende un più ricco numero di tentativi e procedimenti, rappresenta lo spazio basandosi sulle normali leggi binoculari della visione umana.

Infine, accanto a questi due considerevoli gruppi ve n'è un terzo di ben più modesta entità e che si sforza di dare l'impressione visiva della profondità dello spazio per mezzo di speciale disposizione degli elementi fotografici: e gli amatori del cinema ricorderanno in questo senso, fra gli altri, il film tedesco di Walter Haag « Cuor di Regina » dove ap-

parivano in una naturale profondità certi castelli scozzesi che non avrebbero mai lasciato indovinare allo spettatore che la decorazione originale nella sala di montaggio misurava effettivamente pochi metri di dimensione.

L'illusione plastica, al contrario, si sforza di raggiungere, con questi mezzi, anche un effetto di spazio, così che essa — come avviene sul palcoscenico — divide lo spazio che si vede e quello che si vuole rappresentare in primo piano, fondo di mezzo e sfondo, arrivando così all'effetto che si ottiene a mezzo delle quinte, effetto che spesso arriva ad un buon risultato. Risultato che si raggiunge con immagini staccate e con la riproduzione dei diversi piani di un quadro, come già è stato fatto praticamente nel 1912 dall'inventore cinematografico tedesco Oscar Messter nel suo teatro « Alabastra ». Queste esperienze ed altre del genere presentano tuttavia grandi inconvenienti, e l'effetto della tridimensionalità riesce in casi rari, mentre è necessaria sempre una complicata disposizione della scena (l'ingegnere milanese dr. Guido Jellinek costruì nel 1932 una scena di questo genere, tuttavia non raggiunse perfettamente lo scopo) e d'altra parte queste strutture non possono rappresentare delle figure che vadano dal primo piano allo sfondo.

I procedimenti che sin oggi possono introdursi nella pratica, si basano sulle leggi degli oggetti guardati a doppia lente, come lo stereoscopio, del resto, ha utilizzato da più di un secolo circa. Questo famoso strumento (indispensabile nei campi della fotogrammetria e della topografia, cartografia, ecc.) è basato sulla seguente osservazione:

Quando noi guardiamo fuori della finestra, tenendo immobile il capo e chiudendo alternativamente uno degli occhi, si sposta il telaio della finestra nel campo visivo; una visione che ognuno dei nostri soldati del servizio di segnalazione aereo, per esempio, praticamente utilizza quasi ogni giorno, mirando il « Nefoscopio ».

Noi deduciamo che l'uomo del mondo esteriore, che viene contemplato per mezzo dei due occhi, guarda contemporaneamente due immagini, che, essendo non molto divergenti, sono anche diverse e provocano, sovrapponendosi nel cervello, la visione rilevata. Cartesio spiegò la visione bioculare nella maniera seguente: come anche un cieco è in grado di precisare esattamente, coll'aiuto di due bastoni, al tatto, ogni oggetto, secondo la posizione nello spazio, senza alcun sentimento di duplicità, così anche noi riusciamo solo con *entrambi* gli occhi, a formarci una precisa impressione della corporeità del mondo esterno.

La macchina da presa normale è, però, un essere con un solo occhio, come il gigante Polifemo di Omero, e si cerca perciò di fare pure d'essa una creazione bivisiva.

Fornendo due obiettivi, che si trovano alla stessa distanza, rispettivamente, degli occhi umani, nacque verso il 1850 la macchina da presa stereoscopica e l'informe stereoscopio col quale i nostri avi abbreviavano volentieri le lunghe serate d'inverno, oppure alla fine del secolo i « Panorama », mezzi conosciuti ovunque, ossia immagini plastiche stereoscopiche da portare alla dimensione tridimensionale.

La tecnica fotografica ha nel frattempo elaborato sullo stesso piano di possibilità le dette immagini in rilievo; per osservare queste fotografie, non solo singolarmente, ma anche per proiettarle stereoscopicamente più in là ed esporle come film plastici sugli schermi dei cinematografi.

In quest'ultimo caso è necessario che le immagini fotografate da una lente, quella della macchina da presa, vengano riprodotte a coppie. Si possano preparare due immagini (o due film) stereoscopiche, ognuna delle quali corrisponda alla parte dell'immagine che percepisce ogni occhio. Unite sulla stessa pellicola cinematografica, determinano subito la preoccupazione di fare in modo che ogni occhio percepisca solamente quella parte dell'immagine che lo riguarda e non quella riguardante l'altro occhio.

I mezzi proposti allo scopo, sono straordinariamente numerosi, e su questo argomento si è intrattenuta la cronaca e la stampa competente in materia. Noi citiamo qui solo quelli che sono stati resi noti praticamente al grosso pubblico.

Nei primi tempi — circa intorno al 1855, cioè con la proiezione delle immagini ferme a mezzo della lanterna magica — e talvolta ancor oggi, si è pensato di ricoprire l'immagine falsa con schermi roteanti, con selettori od otturatori (1), in modo da presentare ad ogni occhio la sua immagine e nascondergli quella « falsa »; cercando poi con l'aiuto di colori complementari di determinare il distacco delle immagini (2). In Italia questo metodo che richiede l'uso di un occhialetto rosso-verde, è conosciuto sotto l'espressione « Anaglifi » o « Ombre miracolose » ed è stato reso noto dalla Metro Goldwyn Mayer S. A. in diversi film propagandistici « Audioscopic » a rilievo, negli anni 1936-37. Specialmente grande successo hanno avuto pure gli stereofilm « Nozze Vagabonde » della Società Italiana per la Stereocinematografia (tecnico: ing. G. Gualtierotti, Roma) — girato, contempora-

(1) Un rencentissimo modo di questi principi è applicato praticamente al campo della radiografia con raggi X dal tecnico tedesco Wiegelmann.

(2) Vedi « Cinema », fascicoli 19, 21 e 22.

neamente, anche come film normale, a forma piatta — e « Il Dono del Mattino » della Cesare-Film di Roma.

Nello stesso tempo, in Francia la SEPCER (S. A. per i progressi della cinematografia in rilievo di Louis Lumière) tiene a Parigi il cinema « Imperial Pathé » proprio per le proiezioni di film plastici, basati sul metodo Anaglifi. Fra i film, realizzati in blu e giallo come colori complementari, che vi sono stati proiettati, divennero celebri soprattutto il breve documentario « Riviera » e la commedia « L'ami de Monsieur » (« L'amico del Signore ») di 900 metri di lunghezza (3).

Quest'ultimo metodo ha però lo svantaggio di poter presentare soltanto film in bianco e nero, che senz'altro vengono percepiti in rilievo, ed esclude quelli a colori naturali.

Alla Casa Zeiss Ikon di Dresda riuscì nel 1935, per la prima volta — secondo la proposta teoretica di Anderton — di raggiungere il necessario distacco delle stereo-immagini per mezzo di luce polarizzata: si proiettano, cioè, prima i due film (oggi soltanto uno con tutte e due le immagini, interne in un unico quadro), l'uno sull'altro sopra uno schermo di bronzo d'argento, per mezzo di filtri polarizzanti, che hanno la proprietà di far oscillare perpendicolarmente la luce del film (o della immagine) di destra sul film di sinistra e secondo una direzione prestabilita (4).

Lo spettatore riceve degli occhiali preparati allo scopo, i quali servono a determinare il distacco delle parti stereoscopiche dell'immagine. A completare questo sistema « additivo » occorre soltanto l'applicazione di uno speciale dispositivo alla macchina da proiezione. Recentemente in America si sono fatti diversi tentativi per renderne più semplice il funzionamento, in modo da poter fare a meno del dispositivo, cosa che Edmund Land è riuscito a ottenere (Metodo sottrativo) (5).

In base al sistema Zeiss Ikon a luce polarizzata additiva, è stato possibile in tutta la Germania, nel 1936, per la prima volta, produrre anche film stereoscopici sonori a colori naturali (6).

---

(3) Vedi « Cinema », fascicolo 64.

(4) Vedi « Sapere », fascicoli 86, 91 e 189-190.

(5) Allo scorcio dell'anno corrente, la società Polaroid di Detroit (S. U. A.) ha creato, su questo principio, la prima macchina da presa, proprio per pellicola stereoscopica a passo ridotto, nominata « Vectograph » ad uso dei dilettanti.

(6) Nello stesso anno, per le Olimpiadi di Berlino, nelle gare di corsa

Il film colorato sonoro a rilievo della grande Mostra floreale di Dresda del 1937 ed il film di propaganda « Zum Greifen nah » (« Quasi tangibile »), insieme con altri film didattici e culturali, fecero allora un gran chiasso in tutto il mondo. Poco tempo dopo, per esempio, la ditta americana Chryssler produceva con questo sistema un film reclamistico a rilievo sui propri modelli, e lo presentava in molti cinematografi degli Stati Uniti. Nello spazio di cinque mesi, più di 15.000 persone avevano visto questa produzione. Più tardi sono stati girati ancora i documentari « 6 Mädels rollen ins Wochenend » (« 6 ragazze partono per la fine settimana », 1940) dalla Zeiss Ikon in Germania ed « Aladji i wolschèbnaja lampa » (« Aladino e la lampa miracolosa » — i primi disegni animati a rilievo) dal NIKFI (Istituto cinematografico di Leningrado) nel 1941 (7).

Ora sarebbe l'ideale se si riuscisse a realizzare questi film stereoscopici in modo che lo spettatore non avesse bisogno nè di lenti, nè di schermi, nè di altre cose del genere, ma che potesse percepire il film plastico ad occhio nudo. La difficoltà consiste nel trovare il mezzo che separi le immagini di entrambi gli occhi, in modo che ciascuna pupilla possa captare la sua immagine corrispondente.

Per realizzare il film stereoscopico si elaborano procedimenti fra i quali la « Rastrostereoscopia », che ha dato i migliori resultati (8). Vale a dire che si mettono entrambe le due parti stereoscopiche dell'immagine non vicine o sovrapposte, ma incastrate l'una con l'altra in modo che, di molte striscie di immagini, ne risulti una sola, consistente in una variazione regolare della quale le striscie verticali corrispondano, alternativamente all'immagine dell'occhio sinistro e di quello destro. Esse compongono l'immagine attraverso una griglia compatta (od un « Rastro ») piazzata davanti alla sua superficie e si vede così la rappresentazione plastica senz'altri mezzi ausiliari, ad occhio nudo: non si crede più di avere dinnanzi a sè stessi un'immagine bidimensionale, ma un

---

atletica ci si è serviti di un apparato cinematografico da presa stereoscopica, di questo principio, a passo ridotto e rallentato, creato espressamente allo scopo di arbitraggi precisi dei giudici conciliatori; questo impianto si è dimostrato indispensabile alle mire d questo genere ed ha incitato degli entusiasti seguaci. I primi tentativi in questo soggetto sono stati eseguiti dalla Physikalisch-Technische Reichsanstalt (Istituto fisico-tecnico del Reich) di Berlino, in collaborazione con le detta Casa Zeiss Ikon.

(7) Vedi « Cinema », fascicolo 146.

(8) Cfr. « Bianco e Nero », fascicolo 4-1937, nel quale sono stati pubblicati alcuni disegni schematici dimostrativi.

corpo solido. E questo modo di procedere, in fondo è simile alle « fotografie alternate » (oppure « persistenti »), che si vedono talora nelle fiere. Lì però non venivano incastrate due immagini stereoscopiche, ma solo due fotografie di due movimenti diversi e veniva assestata davanti ad esse una griglia movibile, affinchè, spinta un po qua e là, sembrasse — stroboscopicamente — che l'immagine si movesse, e le persone ecc., lì sopra rappresentate, subissero un movimento apparente ma logicamente piatto.

Anche nel campo del cinematografo, questa tecnica ha fatto recentemente dei grandi progressi ed in Russia sono stati presentati, prima dello scoppio delle ostiltà, due film basati su procedimenti rastro-stereoscopici, intitolati « Djenprogulkij w Moskwje » (« Giornata di passeggio a Mosca ») e « Strana molodjöschje » (« Il Paese della Giovinezza », 1941), che mostrano allo spettatore le immagini parziali sovrapposte l'una sull'altra senza bisogno di speciali congegni: dunque ad occhio nudo. Così, finalmente, sono state realizzate immagini cinematografiche plastiche, dotate di tre dimensioni, senza bisogno di dispositivi « individuali » (9).

Accanto a questi procedimenti del film plastico, a base stereoscopica, vengono attualmente anche utilizzati, secondo le proposte di Ives e Kanold, quei film, in base al principio della cosidetta « Parallasse-Panoramagramma » (10), perchè nelle rappresentazioni rastro-stereoscopiche c'era uno svantaggio al principio della sua introduzione, che bisognava osservarle da un posto ben determinato per avere la giusta impressione del corpo solido (11). Negli ultimi tempi, si è riusciti ad evitare questo inconveniente originario e si possano osservare le immagini riprese incastrate l'una con l'altra, non solo da due, ma contemporaneamente da più punti diversi; al momento attuale il metodo della società francese « La Reiephographie » possiede, per esempio, 28 immagini parziali.

L'impressione e l'effetto di una rappresentazione di questo genere è simile a quella; che si ottiene, guardando un oggetto reale e di conseguenza, specialmente al cinema, sorprendentemente naturale.

---

(9) Su questa interessante ricerca l'autore prossimamente pubblicherà una straordinaria foto-spiegazione, tolta dal suo film « Die Entwicklung des Reumbildwurfs » (« Lo sviluppo della proiezione in rilievo »).

(10) Cfr. « Due nuovi sistemi di cinematografia in rilievo » del Dr. G. Jellinek, Milano 1932 (Libreria Editrice Politecnica).

(11) In Russia, si evitava questo inconveniente, in principio, adoperando delle lunghissime ma angustissime sale di proiezione con palchi diversi, e detrasformando il rastro davanti alla tela, a convergenza.

Per il momento questo è il detto procedimento « Parallasse-Panoramagramma », che fu introdotto teoricamente per la prima volta allo scorcio del secolo, soltanto adoperato per la rappresentazione dell'immagine in riproduzione fotografiche; ci sono pure esperimenti, presto proiettabili, per immagini ferme e movimentate (spazio-cinema) da rendere trasmissibili ed atte allo sviluppo.

Nondimeno, l'uso di queste immagini per illustrazioni di libri ed anche riviste, come pure nella cinematografia, dovrebbe fin d'ora avere certamente grandi difficoltà, appartenendo ad ogni immagine o schermo una griglia di osservazione che, per la « norm » di standardizzazione della rastro-steroscopia, dilatata in forma delle « Parallasse-Panoramagramma », è possibile ai lettori, agli spettatori od ai cinematografi al massimo adoperare una sola volta e per tutti gli usi di pubblicazione in questo soggetto, dovendosi applicare sempre sopra un'immagine similmente stampata o proiettata.

Particolarmente, tuttavia, non si deve dimenticare che questi sistemi « parallatici » di cui si stanno occupando specialmente gli istituti e laboratori tedeschi di Hesse a Knittefeld, di Reiffenstein a Vienna, di Schenk e Wolf a Monaco e di Naefeduo a Stettino — hanno ora per l'uso generale nel cinema, un interesse solo limitato, a causa della necessità di apparecchi speciali durante la presa e, specialmente, di nuovi e costosi impianti per la proiezione, malgrado permettano una « perfettissima » rappresentazione plastica dello spazio (12).

Fino a che punto il film a rilievo potrà dall'oggi al domani sostituire il film su due dimensioni, non è ancora facile a dirsi. Poichè il più delle volte, attraverso il movimento delle cose che vede, e per effetto della prospettiva e della gradazione delle ombre, ecc., pare allo spettatore d'avere l'impressione del rilievo illusionistico che ancora soddisfa, tanto da non far sentire proprio urgente il bisogno della terza dimensione.

L'osservazione ad occhio munito di speciali apparecchi ed anche nudo della fotografia rilevata è pronta oggi proprio per la pratica; così

---

(12) Per completare l'articolo sia qui ancora menzionata una notificazione di « Cinema », fasc. 160, sul nuovo sistema di stereoscopismo, basato su un principio fisiologico, cioè senza bisogno di schermi colorati fra l'occhio ed il rettangolo di tale visione. Il Cineguf di Novara starebbe recentissimamente conducendo detti studi e ne effettuerebbe fra poco un saggio dimostrativo a Roma.

Il suo funzionamento non è stato reso noto dall'autore.

per suo merito guadagna tutta la tecnica dell'immagine, ed in un futuro, forse non lontano, la rappresentazione plastica si estenderà all'istruzione ed alle ricerche, all'industria come pure ai divertimenti, alla cultura personale, e ad altri campi diversi.

Invece il film ameno si muoverà ancora per un pezzo nei limiti delle due dimensioni, mentre al film in rilievo stereoscopico si presentano — particolarmente insieme alla riproduzione stereofonetica, cioè la cinematografia del *suono plastico* — molteplici applicazioni nel campo istruttivo, culturale, didattico di più grande importanza.

Che d'altra parte i dilettanti della cinematografia si occupino di questo problema di tecnica filmistica, come lo dimostrano i tentativi di Bankl di Vienna, di Pander di Berlino, di Siromjatnikow di Mosca, di Savoye di Parigi e di Kemble-Williams di Londra, non potrà non influire — come del resto è avvenuto nel campo fotografico — e se ne potranno sentire benissimo gli effetti.

Dunque, si affermerà il film a rilievo?...

Non lo sappiamo, ma nonostante tutte le difficoltà dobbiamo crederlo.

WALTER SELLE

Su “Acciaio„ di Ruttmann

Morto Walter Ruttmann non abbiamo visto riaffacciarsi sullo schermo i suoi vecchi film; non rientra nel costume degli ambienti del cinema quell'atto di solidarietà che pure la società non nega all'ultimo dei suoi poeti. Alla morte di uno scrittore assistiamo alla ressa degli editori che danno alle stampe almeno un florilegio delle carte dello scomparso, mentre quando scompare un regista non si fa di più o di meglio nella stampa specializzata all'infuori dei soliti « pezzi » di circostanza: eppure il regista è uno scrittore « sui generis » e di ben più vasto pubblico. Sono leggi molto elementari della vita che se trovano la loro eccezione ci saranno ragioni molto serie. Comunque viene a mancare al pubblico la bella occasione per fare un bilancio di prim'ordine. Il tempo si prende queste rivincite su quella celebrità che il cinema elargisce con impareggiabile disinvoltura. Ma non per ciò il cinema è il mostro saturnino che divora i suoi figli.

La scomparsa di Walter Ruttmann capita proprio nel momento in cui nella stampa cinematografica si discute il problema di un linguaggio ideografico del cinema, materia così a cuore al regista tedesco che passa per il profeta dell'« analogia universale » (questa voce analogia che i latini tradussero dal greco *proportionalitas* è impropria a significare corrispondenza o similitudine, ma ricorre tanto nell'uso presso i cineasti, che anche noi per comodità l'useremo nella sua accezione).

Il film di Ambrosio, Pathé, Gaumont e della Cines avevano già tentato questo genere d'arte sia pure con simboli primordiali ma efficaci, e Griffith ci aveva già dato i suoi saggi quando Ruttmann volle sperimentare in un film normale quella che Robert Brasillach, in una pagina della sua *Histoire du Cinéma*, chiama « la prima forma del linguaggio cinematografico ». Con *Melodie nel mondo* Ruttmann dava alla Germania nuove possibilità di espressione cinematografica, realizzando per primo in grande scala rapporti di analogie, di movimento, forma, suono, tra gl'infiniti aspetti del mondo esterno.

In pochi anni la teoria delle analogie è andata progredendo tanto che oggi questo termine non definirebbe con adeguata precisione l'ulte-

riore indirizzo estetico in questo campo. Si è parlato infatti di « tono metaforico » del film, cioè di vere e proprie metafore in luogo delle analogie, e non è mancato chi ha simpatizzato per un simbolismo di analogie spinto anche fino a rapporti di suono-colore: la cosiddetta sinestesia o audizione colorata. I sostenitori di una retorica del film (le figure retoriche trasportate nel mondo delle immagini, base del nuovo linguaggio) hanno convalidato i loro argomenti rifacendosi volentieri a Vico, se non al *Cratilo* di Platone: mentre i « praticanti del cinema » che vanno a caccia di analogie risalgono senza esitazioni a Baudelaire, il quale nelle *Correspondences* avrebbe visto il mondo in una prospettiva nuova e originale, intuendo così l'autentico linguaggio cinematografico. I retori, per dir così, si preoccupano piuttosto della conoscenza del linguaggio cinematografico che non delle sue possibilità pratiche, e fanno loro la massima di Ricciotto Canudo, del quale in certo modo sono seguaci: il cinema « rinnova la scrittura ». Invece i « praticanti », dopo alcune esperienze, parlano di analogie quasi facendo intravedere che si tratta del frutto proibito. Una soluzione dell'appassionante problema sarebbe per i retori armare senz'altro un vocabolario anfibio di tutte le infinite metafore notate nella *Regia Parnassi* o in qualche strumento moderno, colla relativa versione in linguaggio cinematografico, cioè tradotte queste metafore dalla parola nell'immagine; per i « praticanti » l'unica risorsa è darsi coraggiosamente al film d'arte onde trasporvi praticamente l'affascinante teoria. Ciò è stato fatto e l'esempio di Ruttmann può dirci qualcosa.

Non si può affermare che l'« analogia universale » di Ruttmann, questo linguaggio intelligibile in teoria a qualsiasi abitante del nostro pianeta, abbia sortito quella spendida fortuna che il suo ideatore sognava; lo stesso come è accaduto per una lingua universale, l'Esperanto o il Basic, l'utimo arrivato. Anzi quest'analogia forse è la causa per cui il regista tedesco alcune volte è restato oscuro e incompreso anche per noi. In sostanza Ruttmann sostiene che l'obbiettivo, come l'occhio della rondine, da un'osservazione convenzionale, scopre analogie finora sconosciute nello spiegamento degl'infiniti aspetti del mondo e della vita (vedendo con occhi « non umani »). Il movimento, per esempio, offre analogie soltanto intuite dai nostri massimi artisti (la danzatrice presa col rallentatore scioglie il corpo come un serpe). Un altro elemento che rivoluziona, colle analogie cui dà luogo, la visione del mondo, è la conformazione (in *Tempesta sull'Asia* il popolo ammassandosi dinanzi all'idolo involontariamente forma una croce). Un altro elemento ancora è il suono (il rapporto fra la voce della folla e l'oceano, pure in *Tempesta sull'Asia*). Rapporti colore-suono comple-

tano la metafisica delle analogie. Il movimento e l'angolazione della macchina da presa sono risorse per simili invenzioni metaforiche.

Ruttmann non è il solo che si sia cimentato in quest'impresa. Un tentativo particolare per esempio è *Allotria* di Willy Forst (l'uomo che « si sente piccolo » sprofonda in una poltrona colossale). Al tribunale di *Crainquebille*, di Feyeder, l'imputato s'impiccolisce sotto le accuse dei giudici che invece diventano sempre più grandi. Nel *Primo bacio* di Koster i due innamorati danzano nella sala deserta (metafora dell'isolamento dal mondo). I tentativi sono diversi, e non si può non riconoscere il valore di queste ricerche. May e Paolo Uccello, nel film *I mezzi espressivi del cinema*, del C. S. C., hanno intelligentemente spigolato sul delicato terreno delle analogie. Il tema, non nuovo, che spesso riaffiora sulla stampa, sembra però suscettibile di ben altri sviluppi, anche se dal punto di vista pratico superato.

Sotto quest'aspetto va considerato il regista tedesco, avendo affrontato per l'« analogia universale » anche film come *Acciaio*, che ambiscono rientrare in una certa tradizione, pur tentando in grande lo esperimento. In questo film girato a Terni nel 1933, su trama di Pirandello, Ruttmann tentava l'analogia superlativa in una lunga allegoria tra i cuori e le macchine, con successo poco lusinghiero. La critica allora si trovò come disorientata, ma commise l'errore di giudicare il film alla stessa stregua di quelli più ordinari, scendendo in una disamina di particolari, quando invece tutto il film doveva essere riguardato nell'assieme (dato che quelle anomalie erano state a bella posta escogitate dal regista), per discuterlo in più elevata sede, e vedere cioè se a mezzo delle macchine e dei cuori (comunque interpretrati), il regista era riuscito a realizzare la sua visione. Le critiche invece misconoscevano la prepotente personalità del regista, mentre proprio a quella personalità avrebbero dovuto guardare con attenzione maggiore. In Ruttmann c'è una spiccata personalità che vuole imporsi, comunicare *soggettivamente* un mondo attraverso la propria sensibilità: il film in questo caso diventa la pagina *vissuta* dello scrittore. Non discutiamo, da parte nostra, se quanto si legge è vero o fantastico, storico o romanzato, morale o immorale, ma se v'è arte. Chiunque in una pagina, poniamo, di Vico, può trovare della poesia, malgrado l'anarchia ortografica e sintattica del testo. Non c'importa altrettanto se Ruttmann in *Acciaio* fa uso personalissimo della tecnica cinematografica, portando nel cinema un linguaggio inconsueto.

Vuol conciliare, in questo film, il muto col parlato: volta a volta il muto, il parlato e il sonoro, si avvicendano per ottenere predeterminati effetti e anche per una economia del film stesso. Il punto di

vista di Ruttmann non sembra molto lontano dal buon senso, perchè se l'immagine sola va diretta al cervello e al cuore, la parola, per sua natura non altrettanto immediata, qualche volta torna esitante, non chiara, motivo di confusione quando non è afferrata dallo spettatore. Ruttmann con *Acciaio* arriva alla conclusione che il parlato è l'eccezione e non la regola di un film; però va ridotto allo stretto indispensabile. Dopo la lunga scena muta della sfida davanti al forno delle acciaierie, Pietro investito dal lingotto e moribondo, per scagionare Mario da ogni responsabilità pronuncia la frase: « Non hai colpa ». La parola è lenta: le scene secondarie saranno girate col muto, per il ritmo stesso e l'economia del film. La parola non è immediata: le scene drammatiche saranno girate ugualmente col muto, il solo che possa portare il dramma in un clima superlativo. Ruttmann, poi, riteneva fosse un vantaggio per il ritmo del film passare spesso dal sonoro al muto, e viceversa. Ma questi passaggi, così violenti, risultano in definitiva come strattagemmi di regìa, non intuizioni d'arte (quando Pietro è trattenuto dalla folla nella zuffa con Mario al parco dei divertimenti, ecco il fischio della sirena che attraversa la scena muta, quindi l'azione trasportata d'impeto nelle acciaierie).

L'impiego ingiustificato della ripresa è evidente nei passaggi meno spontanei: sono vere e proprie analogie continuate che fanno da ponte tra le acciaierie e le case, i teatri del dramma. Di solito il lingotto che saetta l'aria, il maglio che martella una pasta incandescente, o l'urlo delle sirene, ruote ingranaggi fiumi di metallo liquido, ci trasportano dall'esterno nel cuore delle acciaierie, senza che questo passaggio sia suggerito dal prepotente interesse che suscita nello spettatore lo sviluppo del dramma.

Le analogie cui danno luogo questi passaggi, relazioni di somiglianza tra cose per sè stesse diverse, (alla musoneria di Pietro, intanto che il rivale balla con la sua fidanzata, succede in primo piano la testa del cavallo del carosello), servono per lo più a dare il ritmo al film (Gina al lavatoio e appresso il vestito appeso avanti casa); ma si riducono a puro meccanismo. Al parco dei divertimenti, quando Mario lancia il cannoncino che fa suonare poi il campanello, il lingotto esce sibilando (ritorno nelle acciaierie). Quando Pietro mette la bicicletta accanto a quella di Mario, e Mario per strafottenza dà una girata ai pedali di quella bicicletta, il lingotto guizza via (comincia allora il singolare duello fra i due). Ruttmann si serve molto dell'ana-

logia tipica apparsa in un altro film suo, quella del colpo di martello sulla bara cui corrisponde il colpo di mazza sui bulloni della nave. Un'analogia del genere (parliamo in questo momento della tecnica di certe analogie, non del simbolo che rivestono) è quella del maglio rudimentale dei ragazzi, cui Mario insegna a « picchiare », corrispondente al maglio delle acciaierie che batte terribilmente. Qualcosa di simile anche lo strattagemma del suono della fanfara al parco cui succede il martellamento del maglio nelle officine. Verso la metà del film anzi, ad un certo punto, il maglio picchiando con una volontà quasi umana (legato al cozzo delle passioni dei rivali) dà il via alle altre macchine che picchiano ansimano sbuffano incalzanti, quasi a commento dell'animosità dei cuori. A volte invece l'analogia è fulminea (l'operaio che alla disgrazia di Pietro strizza tra mano l'uva che sta mangiando); altre volte è un simbolismo che alla luce del giorno non ha gran rilievo e non è facilmente afferrato, come il precipizio della cascata, il gorgo delle acque sul quale si sofferma l'obbiettivo, e specialmente quello scoglio che resiste di spalla all'impeto della corrente, quasi contro un destino, contro la fatalità dell'amore tradito (termine della lunga metafora). Queste metafore spesso sfuggono allo spettatore (i due rivali che stavano testa a testa davanti allo stesso forno si passano i lingotti come tante pugnalate in un duello a morte). La trovata delle penne al vento dei bersaglieri cui succede lo scampanìo della corsa e l'urlo della folla, è buona anch'essa, ma violenta. In qualche passo, quando riesce narrativo, Ruttmann però riesce a sciogliersi, come in questa sequenza girata col muto: il vestito di Gina steso avanti casa — i ragazzi che lo pigliano a sassate — il cane che si butta, trattenuto dalla catena — una croce — l'ombra che si allontana — Gina — Mario alla porta del cimitero — Gina si allontana senza volerlo vedere — Mario via in bicicletta.

Quando poi Ruttmann tenta altre analogie, ricorrendo alla lettera al muto, cioè facendoci vedere in primo piano i protagonisti che parlano *senza voce*, ci vengono in mente certi gesti « non consumati » nella regìa di *Piccola città* di Wilder. Oggi non risolverebbe una scena come quella in casa di Gina senza cadere nel ridicolo: il vecchio circondato dalla famiglia parla *senza fiato* dei dolori atroci che lo paralizzano. Tanto vale allora, si penserebbe, la ripresa muta. Ma Ruttmann fa questo impiego di voci e silenzi per ottenere l'analogia del vecchio estenuato dallo spasimo. Nel finale di *Ombre rosse*, e in particolare nella laconica scena del bar, forse una delle più belle, è un

magnifico linguaggio per analogie: come quello specchio che il barista spicca dal muro perchè sente odor di polvere. E quel colpo di pistola contro il gatto nero — a rottura di una sequenza muta — non è una bella metafora? (Gatto nero, segno di disgrazia, di morte; ma uno dei due fratelli spara lo stesso, sfida al destino). Lo sparo è come il segnale di un fatto di sangue, e le strade si fanno deserte, preparando il teatro del duello fatale nel suo clima più drammatico.

RICCARDO MARIANI

I film

« HARLEM »

Paese d'origine: Italia — Produzione: Cines — Distribuzione: ENIC — Regìa: Carmine Gallone — Direttore di Produzione: Jacopo Comin — Soggetto: Giuseppe Achille — Sceneggiatura: Emilio Cecchi, Sergio Amidei, Petroselli — Scenografia: Guido Fiorini — Musica: Willi Ferrero — Operatore: Achille Brizzi — Interpreti: Massimo Girotti, Osvaldo Valenti, Vivi Gioi, Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Erminio Spalla, Enrico Glori, Primo Carnera.

« A gun and a girl, un revolver e una ragazza » disse tanti anni fa il più coraggioso dei registi. « Per il pubblico ci vuole, in sostanza, un revolver e una ragazza. Il pubblico, in quanto pubblico, ha la mentalità di un bambino di nove anni, poco più poco meno, e, per fare dei film che abbiano successo, che raggiungano il loro scopo, bisogna che siano adatti e conformi al meccanismo di questa mentalità, della quale, anzi, il film è una stretta conseguenza. Una certa percentuale del pubblico si perfeziona, ma questa minoranza rimane sommersa dall'ondata dei nuovi venuti. Io credo fermamente che la media del pubblico è sempre stata e resterà sempre la stessa. Lo schermo non potrà mai raggiungere, almeno per molte e molte generazioni ancora, la larghezza di espressione che è premessa alla letteratura e al teatro ».

Queste affermazioni, fatte da Griffith nel 1922, al tempo in cui raffinati intellettuali come, poniamo, Colette parlavano dell'« atmosfera di puerilità che si respira al cinematografo », sono piuttosto sorprendenti. Ad ogni modo conterrebbero in se stesse la propria smentita, se non adombrassero almeno una verità fondamentale: e cioè che il cinema, per raggiungere la sua propria efficacia, quella che le è destinata, ha da tener presente il meccanismo emotivo, o psicologico, della gente. Che è un meccanismo in apparenza puerile, perchè è avido e monotono, prevedibile sempre in tutti i suoi pochi movimenti ele-

mentari, ma è anche così esperto e spontaneo da non ammettere errore o contraddizione: è il meccanismo naturale della meraviglia, di quella meraviglia omerica che non s'affievolisce nelle anime semplici, non imbavagliate da esagerazioni mentali, culturali o letterarie; è il meccanismo della curiosità, del batticuore, dell'ansia, del fiato sospeso o mozzato in gola: è il meccanismo della morale elementare, quella che vede subito il bene e il male, e soffre a tutte le peripezie che il bene incontra prima di trionfare.

Si dice meccanismo senza la minima ombra di intenzione spregiativa. Anzi. In un senso più strettamente culturale si potrebbe chiamare addirittura la dialettica, se non bisognasse subito precisare che si tratta di una dialettica elementare, fatta di passione appassionata, fatta e concretata nel corpo, sede naturale della vita umana.

Può darsi che i registi, e sopratutto Griffith, i quali hanno per primi individuata questa situazione, scoprendo nello stesso tempo una delle fondamentali leggi dell'espressione cinematografica, fossero persuasi di aver scoperto non una legge espressiva, cioè un fattore sintattico di importanza artistica, ma un trucco da far fruttare, da sfruttare, da sottoporre a una violenta e continuata usura, visto che il trucco, così come si presentava, agiva sempre.

Era una regoletta grammaticale, una specie di interiezione sintattica che, a chi l'abbia imparata bene, vien facile applicare.

Noi diremmo che tutta intera l'espressione cinematografica il suo movimento, il suo ritmo, consiste in questa regoletta delle sospensioni, delle sorprese, degli stimoli e delle catarsi. E speriamo che nessuno pretenda qui una dimostrazione di questa affermazione: basti appena specificare che l'espressione cinematografica, però, non si ottiene applicando la formula grammaticale così, schematicamente, tanto per ottenere un effetto qualunque, ma intuendone volta per volta una più profonda, squisita e sensibile possibilità, dato che le possibilità di quella formula, in sè così semplice e monotona, ci sembrano praticamente illimitate.

Questa premessa sembra essere di rigore, strettamente conseguente di fronte a questo film, *Harlem*, che Cines e Carmine Gallone hanno imbastito con un preciso scopo dimostrativo e didascalico, e che basa tutto il suo successo in un *finale alla Griffith* e nel serrato montaggio di un incontro di pugilato.

E' a proposito di un film siffatto che un critico si sente autorizzato, e perfino incoraggiato, a riflettere un po' a lungo sui fatti e sui rapporti psicologici tra cinema e pubblico.

Il cinematografo, tra le arti del narrare, è quella più violente-

mente destinata ad eccitare e sostenere nello spettatore (usiamo questa parola piuttosto generica e amorfa, senza il minimo accenno a una qualità morale o sociale di chi si trova seduto su una poltroncina dinanzi allo schermo) quell'attesa generale e irregolare, che è in noi l'attesa degli eventi reali nel loro ritmo antropomorfico: il cinema è la mimica più esatta e più decisa, più evidente, delle bizzarre deduzioni, delle peripezie cicliche, delle conseguenze ordinarie nella successione degli eventi.

Pressappoco i materiali sottostanti a questa operazione narrativa sembrano essere indifferenti, quando un tangibile e attivo movimento cinematografico riesce a rendere autentico, attendibile e sensibile qualunque disegno narrativo, anche il più arbitrario. Allora lo spettatore si agita, si avviva, trova in sè gli estremi per accettare di arrendersi a un entusiasmo.

Dopo tanta penuria, ormai cronica, di cinematografo che scuota gente, cuori, anime, corpi; dopo tanta volontà di bellurie e lussurie fotografiche, dopo tanto ozioso paesaggismo a fondo perduto, liricismo alleato alle beghinerie letterarie, pruriginoso e perfino rivoltante; dopo tanta poesia da fondo di casse d'imballaggio, per non ricordare che i lati più suggestivi di una produzione cinematografica priva di perizia oltre che d'intelligenza, finalmente ci è capitato di assistere a qualche scena di partecipazione psicologica tra pubblico e schermo, a qualche momento di quel rito sociale in cui la sensazione visiva ha un valore di vita fondamentale. Abbiamo visto la gente scattare in piedi, gridare, incitare, batter mani. Proprio questa volta, in occasione di un film della scadente levatura di *Harlem.*

E' la nostra sfortuna, ma insieme il nostro dovere quello di lodare sia pure una sola sequenza di un film del regista più pompiere d'Italia, dell'anziano regista che ha vissuto battaglie e tempeste del cinema, sempre rassegnato nei limiti di un *mestiere* — nella accezione più deteriore della parola — e sempre *a galla* proprio in virtù di questo mestiere.

Ma se le sequenze di cui abbiamo parlato e che hanno suscitato nello spettatore ingenuo un entusiasmo così unanime, così solidale, così incontestabile, meritavano una qualche menzione, altrettanto non diremmo di tutto il film, spettacolo adulterato in cui tutti i lenocini, tutti i consueti e ormai facili ripieghi formali hanno tentato di mascherare, di truccare, di far ombra alla povertà sostanziale di umanità e di fantasia.

L'America in cui è ambientata la vicenda è tutta di maniera, rifatta di quarta mano, se si pensa che è tolta di peso dalle indicazioni

astratte dei film americani i quali, a loro volta, rappresentavano già una cifra, ostinata e irrimediabile, stinta e convenzionale. Gli autori del film hanno — in sostanza — voluto dare al pubblico un surrogato di quei film americani le cui fascinose suggestioni hanno ancora tanta presa sul nostro pubblico. Così i caratteri, le movenze e la vita dei «cattivi », le situazioni, gli sviluppi, le soluzioni sono ricalcati sui modelli americani. E ci meraviglia che tra gli sceneggiatori di una siffatta opera appaia il nome dell'accademico Cecchi, che passa per competente di cose d'oltreoceano. Qual'è l'autentica America secondo lui? Quella dei Faulkner, dei Caldwell, degli Anderson, degli Hemingway, o quella dei Forde, dei Ledermann, degli Hillyer? Il maestro delle cineserie giganti e sopraffine della letteratura elzeviristica — questa piaga sociale che un giorno e l'altro guarirà in un modo piuttosto spiccio, se Dio vuole — ha firmato anche questa volta una sceneggiatura storta, insensata, goffa di incongruenze e di falsetti sentimentali cari alla svenevole stupidità di tanto pubblico.

Bisognrebbe proprio che, in un'ideale repubblica di là da venire, ognuno facesse il proprio mestiere senza troppe divagazioni e svaghi sull'orario giornaliero, e in particolare che alcuni letterati venissero isolati nei barlumi del loro piccolo inutile sogno.

Gli attori, tutti, senza la più piccola eccezione, a cominciare dall'asso Massimo Girotti fino alla generica ballerina che entra di spalle in tutte le scene di ballo, sono sprovvisti, ancora una volta, di ogni capacità espressiva. Osvaldo Valenti, uno dei nostri migliori attori, è per lo meno scadente; Vivi Gioi ha qualche frammento efficace, sommerso in una patina generale di squallido grigiore; Girotti fa tutto il possibile e l'impossibile per dimostrare qualità da dilettante filodrammatico; Nazzari è vuoto, come il suo solito, e non ha proprio niente da dire. Elisa Cegani in un piccolo ruolo assolutamente inadatto alle sue possibilità, ancora una volta è stata malamente sprecata. Le folgoranti giacche e i monumentali sigari di Enrico Glori erano già di per se stessi una vicenda talmente divertente per noi da compensarci dalla noia di vedere gli insopportabili atteggiamenti di questo meneger speculatore e duro di cuore che passa la sua vita, piedi sul tavolo cappello in testa e sigaro fumante in bocca, ad aspettare Girotti che venga a smuoverlo da una simile incomoda posizione. E, per qualità di cuore, tralasceremo di parlare di Viarisio, Porelli, Almirante, Doro, ecc.

ANTONIO PIETRANGELI

"Il girotondo delle carte"

(SAGGIO DI SCENEGGIATURA)

A titolo di curioso ed interessante documento pubblichiamo uno squarcio della sceneggiatura de Il girotondo delle carte, *cortometraggio ideato da Riccardo Malaterra.*

I caratteri e gli atteggiamenti dei ricoverati di un nosocomio, che sono i protagonisti della storia del Malaterra, sono indagati con tanta umanità e con un preciso senso della verità da costituire uno spunto di prim'ordine per un documentario su un ricovero di psicopatici. Contro il discreto realismo delle parti iniziale e finale, sta questa intermedia puramente fantastica, che riportiamo qui appresso e che rappresenta il sogno allucinato di uno dei ricoverati.

Il tentativo di dare visivamente le allucinazioni di un neuropatico è risolto qui in maniera interessante anche se a volte primitiva e un po' ingenua. La cosa che però ci interessa particolarmente sono alcuni dei suggerimenti tecnici del Malaterra, che nella sua sceneggiatura suggerisce la messa in opera di tanti di quei mezzi del cinema che son troppo esclusivamente restati attribuzione costante dei film d'avanguardia o delle vecchie comiche.

(N. d. R.)

IL PADIGLIONE E DINTORNI ALL'ESTERNO

84 - NOTTE CON LUNA - C. L. L. - Con sovrimpressione da fantasma la figura di Esso passa da dietro la finestra attraverso spranghini, vetro e muro; resta per un momento sospesa con un tallone alla sottile cornice del muro sotto la finestra. Acquista consistenza e spicca un salto che compie al rallentatore. Durante questo breve e lento planare il paesaggio si trasmuta. Pur conservando le caratteristiche del precedente (viali costeggiati da oleandri, con aiuolette ed alberi, e, qua e là, i cu-	Musica c. s.

pi basamenti dei padiglioni) o, per meglio dire, l'ubicazione degli oggetti rimanendo la stessa, e pur l'albero restando albero e casa la casa, hanno tutti acquisito un carattere d'irrealtà, una forte riflessione argenteo-lunare, un grado di trasparenza.

Esso ha toccato terra e si guarda intorno.

85 - STESSA CHE ALL'84 - M. P. P. di Esso che, svelto, guardando ad occhi scrutatoriamente socchiuchiusi, prima a destra, poi a sinistra, non sembra soddisfatto di ciò che vede. Con espressione di puro folle ad altissima voce scandisce, battendo il braccio prima a sinistra poi a destra, azionato come quello d'una marionetta: — Musica c. s.

— Ttà — Ttà.

CARRELLO indietro fino a M. C. L. - La vegetazione ora sembra rarefatta; gli alberi paiono allegorici, sembra che abbiano acquistato piattezza da disegno nell'alone argenteo che li permea.

Colle palme ai fianchi, il capo eretto, gli occhi scrutatori Esso mugola:

— Hun — hu —

come si fa di fronte a stupida caparbietà. Poi, col pugno destro infantilmente colpendo la palma sinistra, ripete:

RIPRESA A COLORI

Forte illuminazione a carattere lunare con prevalenza dell'argenteo e del blu.

86 - STESSA CHE ALL'84 - C. L. L. - Esso: — Musica c. s.

— Ttà! (1° secondo - Nel paesaggio s'innestastano gli azzurri).

—Ttà; (2° secondo - Nel paesaggio s'innestano i rossi e siamo al completo impasto colorato).

87 - COME LA PRECEDENTE - P. P. di Esso che con uno scatto infantile della testa esclama: Oh! — Musica c. s.

CARRELLO indietro fino a M. C. L. mentre Esso fa un gesto coll'indice destro a braccio teso

verso un albero e canta con ricorso di sillabe (Tràtta-ciùm parari illillero - Tràtta ciùm parari llellà!) le note di « Chi si sveglia non ha... » Alla prima nota, tempisticamente col gesto, un pò diafana e respingendo sè stessa dal legno del tronco di un albero, prende corpo la figura del Fante di coppe che, fulminea, imbocca un lunga tromba. Porta disegnato sul giustacuore il simbolo del colore.

Musica e canto.

NOTA - Una volta per tutte: questi costumi hanno nei colori la crudezza viva di quelli delle figure del gioco di carte. *Ancora*: i costumi dei componenti le schiere che vedremo appresso, oltre quelli delle figure del gioco di carte saranno quelli appartenenti a tutte le epoche ed a tutte le razze; ma stilizzati e fantastici).

Esso canta: — Trà...

Musica c. s. ma con a solo di tromba e canto in p. p.

Fante di coppe suona.

Esso fa un balzo indietro con altro gesto in direzione di un cespuglio e:

.... ttà...

Dal cespuglio scatta, come un pupazzo di scatola a sorpresa il Fante di spade con altra tromba e suona.

Musica c. s. con a duo di tromba in p. p.

88 - SPIGOLO ESTERNO DEL PADIGLIONE - M. P. P. f. c. Esso canta:

... ciùm —

Musica c. s.

Per apparizione si stacca dallo spigolo il Capitano vestito da Fante di bastoni.

Imbocca la tromba e suonando ammicca, plasmato di sorriso, verso Esso.

89 - STESSO LUOGO, UN PO' DISCOSTO - F. I. del Fante di danari. Questi è un po' grasso e sta seduto sull'arco di fil di ferro tra un paletto e l'altro di un'aiuola. Ha un'aria furbo-distratta e

Musica e canto e suoni di trombe c. s.

tiene ciondoloni la lunga tromba. Contemporaneamente al:

... Pararì — di Esso entra violentemente e tempisticamente in campo una gamba del medesimo Esso che colpisce il deretano del Fante di denari. Questi balza impaurito e sùbito suona.

Musica e canto c. s. P. P. di quartetto di trombe.

CARRELLO indietro lentamente fino a C. L. L. Esso inizia l'ascesa del viale in dolce salita ma non volta mai le spalle all'obbiettivo. Sèguita il canto come si è detto al n. 87 e ritmicamente balza quà e là sempre indietreggiando e suscitando coi gesti l'apparizione di altre pittoresche figure. Lo seguono a pochi passi i quattro fanti sempre suonando. Tra le figure che lo seguono coi costumi di favola ci sono anche donne. Mentre Esso s'allontana verso la salita la schiera s'ingrossa. Somiglia poi all'elegante ondeggiare d'un numeroso sciame.

Prima che la *lenta carrellata* sia arrivata al C. L. L. Esso canta:

— Chi si sveglia non ha il cimiero...

Tre uomini e due donne a lui più vicini: cantano:

— Per chi dorme non ci sarà!

Pieno d'orchestra e coro.

Mentre continua il CARRELLO INDIETRO,

Tutti:

— Te l'ho detto che non par vero...
Quel che è bello risorgerà!

90 - P. P. P. d'un partecipante caratteristico:
— Ero anch'io d'umore nero...

c. s. più a solo in p. p.

91 - P. P. P. d'una bellina sorridente:
— Se n'è andato, non tornerà!

c. s.

92 - M. P. P. di Esso:
— Il mio sogno è più che vero...

c. s.

93 - C. T. di tutti:
— Quel che è falso è la verità!

c. s. solo coro.

94 - P. A. di Esso. Avanzando scruta dietro il tronco d'una grossissima quercia da cui si vedono sbucare 4 paia di piedi. Strappa la tromba di mano ad un araldo e balza verso quei piedi soffiando con veemenza nello strumento.	c. s. continua. Al posto delle parole, le sillabe che Esso ha cantato prima: Tratta ecc.; p. p. di due note di tromba.
95 - BASE DEL TRONCO D'ALBERO - F. I. dei quattro Re delle carte che dormono appoggiati all'enorme tronco colle corone per traverso. Scoppiano vicinissime le note ed i 4 balzano aggiustandosi le corone e facendo confusione nel raccattare gli scettri in cima ad ognuno dei quali sta il diverso simbolo del colore. Risulta per es. che quello che sul manto ha effigiato un enorme denaro raccatta lo scettro di coppe e così di seguito.	p. p. di cornetta acutissima. Nello sfondo c. s.
Esso interviene garbatamente con ritmo.	
Restituisce gli scettri appropriati; poi accenna furbescamente al dover essere seguito. Seguiamo in PANORAMICA, dal tronco d'albero al viale, Esso ed i 4 Re.	Maggiore intensità nel coro.
96 - VIALE - M. C. L. - Provenienti dall'ombra di un cespuglio un gruppo di quei ricoverati che avevano visto in bianco-nero. Entrano in campo con espressioni sbalordite. Uno dello sciame ritmico, senza fermarsi, ammicca loro invitandoli con un dito ad unirsi. I ricoverati si guardano l'uno con l'altro dubitosi.	Musica e coro da lontano si avvicinano.
97 - M. P. P. - del più espressivo tra i ricoverati che fa un gesto desolato mostrando un lembo della giubba come a dire: Con questi vestiti, come si fa?	Musica e coro p. p.
98 - P. P. dell'invitatore dello sciame che ad alcune delle sillabe insignificanti del canto, con molta espressione, sostituisce: — Ma che fa? —	Musica e coro p. p.
99 - P. P. P. d'una bellissima vestita da regina che ri-	c. s.

pete, sulle note seguenti:
— Ma che fa? —

100 -	M. P. P. di tre brunette identiche che inseriscono nelle note: — L'allegria con il vestito? —	c. s.
101 -	P. P. di un grosos giullare dai tondi occhi: — E che c'entra? —	c. s.
102 -	C. M. di gruppo serrato e saltellante. Questi voltano il capo indietro a sinistra di scatto, e, in coro, inserita nelle note, forte, la frase: — Ma che fa? —	c. s.
103 -	F. I. del ricoverato espressivo davanti ai compagni; alza il mento, stringe gli occhi e, con espressione dura, scatta balzando in mezzo allo sciame disordinatamente danzante: (canta): Tratta, ciùm... ecc. I compagni seguono l'esempio incanalandosi cogli ultimi componenti la schiera ormai lunghissima.	c. s.
104 -	PANORAMICA dal fondo della schiera fino a raggiungerne l'inizio. Per 4 volte la variazione da *Campo* in *Controcampo*. Durante questa ripresa si vedranno apparire altri gruppi di ricoverati da cespugli o da angoli in ombra ed unirsi disseminandosi in mezzo alla schiera. Quando siamo giunti a M. C. L. si vede Esso che è distaccato di qualche passo e sempre indietreggiando guida la schiera, con gesti incitatorii, con balzi di voce a melologo, colle velocissime varie espressioni del viso.	Musica e coro c. s.
105 -	M. P. P. di Esso che si ferma improvvisamente come colpito da un'idea. Si batte con violenza una palma sulla fronte, poi, senza fermarsi, accenna ad una *Damina* (la solitaria ricoverata) di prendere il suo posto, cosa che lei fa assumendo l'atteggiamento e la posizione di lui; ciò fatto	c. s.

	volta le spalle e scappa a corsa furiosa lasciandosi indietro la schiera.	
106 -	PANORAMICA della corsa di Esso.	Musica e coro lontani.
107 -	M. P. P. di Esso in corsa che fischia il motivetto ma sovrapponendone l'accelerazione al ritmo lontano del coro.	Musica e coro più lontani; fischio dello stesso motivo accelerato e sovrapposto.
108 -	NUOVO VIALE DESERTO IN DISCESA - C. L. di spalle entra in campo Esso che s'allontana correndo come un velocista. A M. C. L. si ferma, salta vicino ad un alberello da cui sporge un ramo nudo. Smette di fischiare e canta d'accordo col coro lontano: — Chi si sveglia non ha il cimiero...	Fischio cessa. Il canto di Esso in accordo col coro lontano.
109 -	P. M. di Esso. E' fermo di spalle; con un colpo secco stacca il ramo. Al ciac del ramo divelto, nelle mani di Esso, il medesimo diventa una tromba identica a quella degli araldi. Esso riparte in corsa.	Musica e canti c. s.
110 -	IL TRATTO FINALE DI QUESTO NUOVO VIALE. A SINISTRA L'INGRESSO D'UN PADIGLIONE - M. C. L. In alto sopra la porta si legge: XIX Donne - Arriva di corsa Esso che vediamo sempre di spalle fino a P. P. F. Si ferma sulle due gambe, imbocca la tromba, suona molto velocemente le 17 note iniziali poi scappa.	Musica e coro lontani. Avvicinandosi il canto di Esso. Alt canto. P. P. di squilli (le prime 17 note di « Chi si sveglia » acceleratissime.
111 -	ALTRO PADIGLIONE - C. L. L. - LA SCRITTA E': XIII DONNE - Arrivo di Esso e squillo c. s.	Musica e coro lontanissimi; squillo distanziato.
112 -	INQUADRATURA COME ALLA 110 C. L. - Ricoverate in grembiale a quadretti, pallide, a gruppi; si uniscono ed avanzano cantando il Tratta-cium, verso l'obiettivo.	Musica e coro che s'avvicinano.

113 -	RAMI DI UN ALBERO ALTISSIMO IN C. L. DAL BASSO - Esso tra i rami, in prossimità di un altro padiglione suona il richiamo.	Musica e coro lontani. Squillo distanziato.
114 -	VIALE DELLA 108 - C. L. - Dal fondo, colle spalle verso l'obiettivo avanza Esso al solito strampalato ritmo della danza. E' seguito a pochi passi dalla schiera di fronte delle ricoverate che, sollevate le vesti a mo' di ballerine dell'800, avanzano, giovani e vecchie, danzando e cantando.	Musica e coro lontano con impasto di coro vicino femminile.
115 -	PANORAMA DEL COLLE - C. L. L. - Due viali orizzontali in salita che confluiscono verso un terzo perpendicolare. In quello di sinistra lo sciame variopinto dei ricoverati maschi. In quello di destra, le ricoverate. Sono ancora molto lontani dal punto di confluenza. Nella strada perpendicolare di centro, distanziato e piccolissimo, Esso.	Musica e cori lontani.
116 -	STRADA CENTRALE - C. L. L. in direzione delle due confluenti. In M. C. L. si vede Esso acccoccolato su un rialzo; guarda le due schiere lontane e sorride. Raccatta un sasso variopinto.	Cori lontanissimi.
117 -	STESSO LUOGO - M. P. P. - Esso osserva il sasso con attenzione severa.	c. s.
118 -	STESSO LUOGO - F. I. di Esso che ripone con attenta cura il sasso dov'era. Scatta in piedi ed intona, sovrapponendo il nuovo canto al vecchio lontano coro:	c. s.
	— « Tutto è vero! ».	Canto in p. p.
119 -	UN GIACINTO CONTORNATO DA BASSE ERBE - P. P. - Entrano in campo le mani di Esso che, facendo scattare gli indici dai pollici, colpisce sei corolle del giacinto facendone uscire le sei note (come diversi piccoli campanelli) consecutive della musica del nuovo canto « Tutto è vero ».	Cori c. s. Campanelli p. p.

120 - LUOGO DOVE SORGE L'ISOLATO GIACINTO - F. I. - Esso in piedi nel suo solito gesto delle palme delle mani ai fianchi guarda verso il fiore un attimo, serio; poi canta colle stesse note delle corolle:	Cori c. s.
... Guai a chi lo smentirà! —	Canto in p. p.
Scuote il capo e s'avvia verso la spianata a passo cadenzato proseguendo nel canto:	
... Cuor sincero! La gioia è la verità!	Canto in dissolvenza.
121 - UN PUNTO AVANZATO DELLA STRADA DI DESTRA - M. C. L. La damina distaccata ed il gruppo che è all'inizio della schiera, avanzano. CARRELLO con loro per 4 battute fino ad incontrare i 4 cavalli delle carte, in fila, immobili, statuarii, identici a quelli delle carte da gioco.	Musica e coro in p. p. (note di « Chi si sveglia » non ha).
122 - C. M. - i QUATTRO CAVALLI - Angolo dal basso - Entra in campo la damina che tocca appena l'òmero d'uno dei 4 cavalli. Al tocco questi perdono la fissità statuaria. I cavalieri alzano una gamba per scendere di sella.	c. s.
123 - LA STESSA CHE AL 121 - M. C. L. - I cavalieri discesi. Appendono alle selle i 4 simboli dei colori. Cantano. S'avviano coi cavalli per le briglie.	c. s.
124 - P. P. P. DELLA DAMINA SPAURITA - Chiede a tempo di musica: — Esso?	c. s.
125 - P. P. DEL CAPITANO FANTE DI BASTONI - c. s.: — Esso?	c. s.
126 - M. P. P. DELLE TRE BRUNETTE IDENTICHE - c. s.: — Esso?	c. s.
127 - P. P. D'UNA VECCHIA RICOVERATA - c. s.: — Esso?	c. s.

128 - P. P. DEI QUATTRO RE - c. s.: — Esso?	c. s.
129 - P. P. D'UN RICOVERATO TRISTISSIMO - c. s.: — Esso?	c. s.
130 - TUTTE LE FIGURE DALLA 124 ALLA 129, in gruppo a coro e fermandosi: — Ma dov'è?	c. s.
131 - M. P. P. DELLA DAMINA E LE TRE RAGAZZE (smorfiose stonando): Senza Esso...	Musica e coro ridotti a metà.
132 - M. C. L. - I RE, I FANTI, ALCUNI RICOVERATI (con aria afflitta e stonando): ... Che si fa?	c. s. la musica; coro di sole 6 voci.
CARRELLO fino a C. L. della schiera. Maggiori stonature. Tutti si sono fermati e si guardano attorno con aria smarrita. Qualcuno muove passi incerti cercando. F. c., lontana, la voce di Esso: — Vita santa! Che altro vuoi cercar?	Musica dissolve a morire.
PANORAMICA in C. L. L. - Si vede Esso sull'orlo della spianata in cima al colle: — Pensa e canta! Il resto si può crear!	Musica di « Tutto è vero ».
SECCO RITORNO A SCHIAFFO sull'intero della schiera. Tutti hanno voltato il capo dalla parte di Esso. Grida di: — Esso! Esso! Esso è la! I 4 cavalieri inforcano i cavalli e partono al galoppo. Tutti, correndo e gridando, seguono i cavalli.	Musica forte di « Chi si sveglia ».

Gli intellettuali e il cinema

JEAN COCTEAU

« Vi dò *carta bianca* » dice il direttore di *Paris-Midi* a Jean Cocteau nell'invitarlo a tenere una rubrica. E sotto questo titolo — *Carte blanche* — accogliendo l'offerta Cocteau si propone di mettere ogni settimana il lettore al corrente dei valori nuovi. Il pubblico ignora molte cose, e se è prudente che la bellezza sbocci nascosta non è ingiusto tuttavia che i più accorti trovino illuminato il cammino che li conduce a scoprirla e comprenderla.

Strawinsky e Picasso, Gide, Auric e Matisse, Satie, Poulenc e Apollinaire, sono i nomi che appaiono più sovente in queste note. Ma Cocteau amerà alternarli, non di rado, con quelli dei Fratellini, di Mistinguett, di Charlot.

I pagliacci del circo: « in dieci minuti ci condensano una vita invece dei frammenti interminabili di *certe vite* che il teatro svolge durante tre ore ». « Io preferisco certi spettacoli di circo o di *music-hall* a tutto quello che si dà a teatro. (Non voglio dire a tutto quello che si potrebbe dare a teatro) ».

L'omaggio a Chaplin di Cocteau, che costituisce altresì una delle prime e più intelligenti dediche al cinema di un intellettuale, è del 28 aprile 1919. Oltre alla propria ammirazione per questo artista, Cocteau intende esprimervi tutta la sua considerazione e la sua fiducia per i mezzi di espressione del cinematografo.

« *Dalla sua scoperta il cinematografo fu messo al servizio di vecchie concezioni, in mani mercantili che lo fanno progredire lentamente. Si fotografò del teatro. Ma come gli ingegneri, che non staccano ancora l'aeroplano dall'ala, riescono a ridurla un po' per volta, l'America, meglio organizzata di noi, gira dei film dove teatro e fotografia cedono il posto poco a poco a un genere nuovo.*

I fatti si succedono, si congegnano, si sovrappongono, cacciano il testo. L'azione simultanea ci trasporta da un capo all'altro del mondo, restituisce a un dettaglio, ingrandendolo alla lente, il suo vero posto nello scenario, fa intervenire una mano, un piede, come dei personaggi, ci porta sotto un tavolo

dove si bara, davanti a una figura gigantesca in cui il pensiero può leggersi nell'occhio come un alfabeto scolastico.

Se il teatro è l'arte delle grandi linee, in cui il gesto e la voce sostituiscono ciò che il pubblico non potrebbe seguire negli occhi del commediante, il cinematografo è l'arte delle sfumature, in cui l'attore, sgravato dal testo, trova una libertà e una responsabilità sconosciute fino ad oggi.

Alcune fotografie annunciarono il fascino plastico dei film attuali. Certe tele di Gauguin, assai deboli, fotografate da Druet presero una forza di bassorilievi. Grazie ad abili illuminazioni gli attori del cinematografo sono autentiche statue mobili. All'uscita da una proiezione le figure della folla ci sembrano ridotte, stinte. Noi conserviamo il ricordo di una razza di alabastro e come illuminata all'interno. Sullo schermo, gli oggetti enormi divengono superbi. Una specie di chiaro di luna scolpisce un telefono, una rivoltella, un giuoco di carte, un'automobile. Crediamo di vederli per la prima volta.

Mi auguro che artisti disinteressati traggano partito dalla prospettiva, dal rallentamento, dall'accelerazione, dalla marcia all'indietro, mondo sconosciuto sul quale un caso socchiude spesso la porta.

Il cinema, mezzo nuovo, servirebbe un'arte nuova, l'arte essendo un giuoco di convenzioni che si trasformano di mano in mano che i giuocatori si stancano. Ci si vedrebbe brulicare l'architettura delle forme, dei volumi, delle ombre, dei piani, in una evocazione della vita migliore di una rappresentazione necessariamente inesatta della realtà.

Aspettando questo dono, accontèntati di quanto ti si offre, e cercane il meglio. Il meglio, senza dubbio, è Charlie Chaplin. I suoi film non fanno teatro, dove lo spettatore ha la senzazione d'essere sordo, nè fanno Far West, dove il paesaggio si unisce al dramma, nè fanno romanzo d'appendice, dove gli uomini misteriosi, figli di Eugenio Sue, di Dumas e di Edison, compiono il bene e il male sotto la cappa di Rodolfo con la fortuna di Monte-Cristo.

Chaplin è il pulcinella moderno. Si rivolge a tutte le età, a tutti i popoli. E' il riso esperanto. Ciascuno vi cerca il suo piacere per differenti motivi. Senza dubbio col suo aiuto si sarebbe finita la torre di Babele. Siccome non sottolinea nessuno degli effetti che trova senza interruzione, gli intelletti svegli ne godono allorchè gli altri si accontentano delle sue cadute.

Il suo ultimo film, Sotto le le armi; *sarebbe quasi un capolavoro se non si diminuisse la sua buffoneria mettendola sul conto del sogno.*

Inutile descrivere quella truppa che va come un rullo di tamburo, dove scena e comparse fanno la loro parte senza una nota falsa. Ma salutiamo al passaggio la favola stessa della guerra: Charlot comuffato da albero fa una ricognizione. Viene scoperto. Si salva con un formidabile nemico alle costole.

La galoppata del piccolo albero che saltella, gioca a nascondino in una foresta con quel grosso Wotan, è epica. Noi vediamo lo spirito di leggerezza *vincere lo* spirito di pesantezza ».

Qualche settimana dopo — 12 maggio 1919 — ecco un'altra nota sul cinema, all'insegna di *Carte blanche*: *Un capolavoro.*

« *Avete veduto il film americano* Carmen of Klondyke *messo in scena da Tomas H. Ince? Senza darvelo come un esempio d'intreccio, questo film contiene un capolavoro: lo scontro dei due eroi, di notte, sotto una pioggia torrenziale, alla luce delle lampade ad arco.*

In mezzo ad una folla inondata, accecata, atterrita, i due uomini rotolano nell'acqua e nel fango profondo.

Due pazzi si stringono, si uccidono, si immergono e riafforano, spalmati di nickel. Sono martin-pescatori, sono foche, uomini della luna, Giacobbe e l'angelo?

E' un budda questo corpaccio che si rovescia in ginocchio e muore come mille pesci in una bottiglia di mercurio?

Ince può essere fiero, perchè uno spettacolo come questo uguaglia nel ricordo i più bei libri del mondo ».

A queste considerazioni rapide, eppure già così vive, sul cinema, ci piace aggiungere alcuni paragrafi da *Le coq et l'arlequin* (1918), che insieme a *Carte blanche* e ad altri scritti venne poi a comporre il *Rappel à l'ordre.* E' il *pubblico* che suggerisce a Cocteau queste interessanti annotazioni:

« *La tradizione si traveste di epoca in epoca ma il pubblico non riconosce il suo sguardo e non lo ritrova mai sotto le sue maschere.*

In arte c'è un utile *e un* inutile. *La maggioranza del pubblico non ne riconosce l'importanza, considerando l'arte come una distrazione.*

Non bisognerebbe dire panem et circenses *ma* circences panis sunt *o piuttosto* quidam circenses panis sunt.

Ciò che il pubblico ti rimprovera, coltivalo. Sei tu stesso. *Ficcatevi bene questa idea nella testa. Bisognerebbe scrivere questo consiglio come una reclame. Il pubblico ama riconoscere e detesta di essere disturbato. La sorpresa lo scuote. La peggior sorte di un'opera è che non le si rimproveri nulla, che non si obblighi un autore a un atteggiamento di opposizione.*

Il pubblico, abituato agli eccessi, disprezza le opere scarne.

Il pubblico non ama le dannose profondità, ma preferisce le apparenze. Ecco perchè, in un'espressione d'arte che gli rimane ancora sospetta, inclina piuttosto in favore delle soperchierie.

Il pubblico adopera il passato come un'arma per rompere il suo presente.

Indolenza del pubblico. Poltrona e pancia del pubblico. Il pubblico è

disposto a fare qualunque giuoco nuovo a patto che non si cambi più, una volta che ne conosca le regole. L'odio contro il creatore è l'odio contro chi cambia le regole del giuoco.

L'opera abbozzata lusinga il pubblico perchè trova da lavorarci. Esso detesta un'opera compiuta contro la quale si cozza e dalla quale si sente miseramente escluso.

Il pubblico chiama follia l'estremo limite della saggezza.

« Perchè fate così? » domanda il pubblico. « Perchè voi non fareste così » risponde il creatore.

Piacere e valere. *Se un artista cede alle proposte di pace del pubblico, è vinto.*

Una frase del pubblico: « Non capisco che significa ».

Il pubblico prima vuol comprendere, poi sentire.

I contatti di Jean Cocteau col cinema non si limitarono poi, naturalmente, alle note apparse su *Carte blanche*. Egli volle in seguito addirittura dedicarsi alla creazione di un film (1930): *La vie du poète*, la prima autobiografia nella storia del cinema, che realizzò con la direzione di Michel Arnaud. Ecco che cosa ne scrisse Louis Chavance, nel fascicolo del 1° gennaio 1931, de *La revue du cinema*:

Non è mai carino guardare dal buco della serratura. Nondimento voi vedete un bel ribelle messicano fieramente addossato a un camino incrostato; i fucili di un plotone di esecuzione sono puntati verso di lui. I colpi partono, il condannato crolla.

Che questa scena ritorni tre o quattro volte non ha importanza perchè essa susciti un sentimento qualunque. Ma nel frattempo si prova il bisogno di svolgere la pellicola all'indietro e la vittima si raddrizza lentamente sui piedi, un vaso si ricostituisce sul caminetto. Questo passaggio è caratteristico dell'intervento ostinato di uno spirito roditore.

La via du poète *è un'invenzione esasperata, Io mi credo abbastanza in condizione di parlare oggettivamente perchè non ho alcun pregiudizio su Jean Cocteau, del quale ho letto abbastanza le opere poetiche per capirlo, troppo poco i libri teorici per esserne contaminato. Vediamo un po' il famoso documentario realista di argomenti irreali. Cocteau pensa che si possa credere alla presenza della bocca sulla mano? Perchè a questa realtà ci tengo. Una statua che si anima, un viaggio al di là delle immaginazioni virtuali che racchiude uno specchio, l'apparizione della morte o del demonio che si chiami o no angelo custode, ecco la realtà che mi piace e alla quale ho bisogno di credere.*

Disgraziatamente la loro presenza non s'impone mai, per mancanza di... poniamo di convinzione. Questo irreale non è che artificiale. Bisogna pertanto riconoscere che la produzione lirica è soltanto nella poesia della regia: quel

lirismo che viene dalla presenza, dall'evidenza, dalla forza d'entusiasmo che si stacca dall'immagine cinematografica.

La formula che annuncia un documentario realista di avvenimenti irreali sarebbe più appropriata se non si fosse in presenza della realtà intima di Jean Cocteau e di un'altra ancora. Per apprezzare il film nel suo insieme bisogna tener conto della personalità dell'autore di Rappel à l'ordre. *E' una cosa che mi è impossibile ammettere perchè occorre al cinema e altrove un accenno, non la somiglianza di tutte le determinanti che compongono l'individuo. Ora questo film è non soltanto il resultato provvisorio di tutto ciò che ha costituito una carriera d'altra parte brillante, ma raccoglie inoltre le differenti forme di una attività attuale: miscuglio visuale, pittorico, verbale, musicale, poco sentimentale dove c'è per sovrappiù molto da attingere da parte di chi abbia inclinazione per il cinematografo. Bisogna citare i ritratti in fil di ferro che girano al soffitto, la maschera che si lascia vedere dall'esterno e dall'interno coi suoi occhi rigirati. Quanti pomeriggi di lavoro minuzioso per modellare le ali di latta e perle di vetro dell'angelo custode nero che zoppica leggermente dal piede sinistro! Il poeta, sull'immaginazione della statua animata dall'apposizione di una bocca viva, attraverso lo specchio, percorre i corridoi a densità liquida del palazzo delle Follie Drammatiche, guarda per il buco delle serrature. Considero un simbolo di falsa poesia questa porta sulla quale si legge « Lezioni di volo », dietro la quale una contessa di Légur costringe una fanciulla tremante a volare al soffitto. Aereo gioco di parole sulle lezioni di Pockett-Piking che si davano altre volte a Saint-Ouen. Quanto alle allusioni sempre personali all'oppio, quanto ai disperati appuntamenti di ermafroditi molto decorativi, quanto all'onanismo della bocca sulla mano che passa sul corpo, che se ne stiano altrove, col diavolo, da quelli che ne hanno interesse. Avete propensione ad occupare un posto di ambasciatore di simboli? Perchè si tratta soprattutto di decifrare i blasoni che simbolizzano delle manìe rispettabili quando non passano la porta della camera da letto. Se si prendono gli avvenimenti come accadono, senza tener conto delle considerazioni personali che s'impongono tuttavia terribilmente, allora l'evidenza delle immagini cinematografiche interviene, le scene che non sembrano troppo architettate e anche un gesto insopportabile di Henri Rivero o dell'affascinante Elisabeth Lee Miller, arrivano a toccare ben altro che la curiosità. Dopo avere oltrepassato lo specchio Henri Rivero si muove in una atmosfera densa e pesante, non assorbe più un infimo raggio di luce, si sprofonda nelle tenebre, Bisogna rendere omaggio alla avvedutezza di Périnal che ha saputo scegliere fra tutte le forme fotografiche quella che conviene alla ricerca della morte per incanto.*

« Bisogna anche aggiungere che c'è in questo film un episodio straordinariamente emotivo, almeno per me: quello dei bimbi i cui occhi crudeli non

s'impregnino, però, troppo visibilmente, di un significato simbolico. All'uscita della scuola il primo della classe si piazza sulle gambe, al di sopra delle baruffe. Gli altri tormentano il più debole attorcigliandogli al collo un fazzoletto, finchè non tira fuori la lingua. Un moccioso riceve una palla di neve troppo dura nella gola, sviene, tutti fuggono, rimane solo a vomitare il sangue nella neve. Non si sente un sospiro ma il glu-glu dell'afflusso del sangue attraverso la respirazione. E' l'immagine più vera della morte che io conosca al cinema.

Se non ci fosse un film che s'intitola Un chien andalou *forse non avremmo mai conosciuto questa agonia che trasforma improvvisamente tutte le apparenze. Non vedo nulla, del resto, che si possa avvicinare a questa parentela di ispirazione. Cocteau forse non ha avuto il coraggio di limitarsi alla inconseguenza logica. Ha avuto il bisogno di trovare la transizione di una voce commentatrice per legare gli episodi. Rimpiango che l'intervento di una parola misteriosa, al di sopra degli avvenimenti, non serva che a uno scopo di convenienza intellettuale.*

Ci si burla della storia di una realtà esteriore o interiore. Essa non serve che a delimitare ciò che appartiene più o meno alle preoccupazioni personali. La vie du poète *meriterebbe la stima, e porterebbe la gloria nella storia dell'arte cinematografica, d'essere il primo film autobiografico, se le previsioni non fossero spinte un po' troppo lontano. Due suicidi consecutivi divengono straordinari quando sembrano coronati di successo. Questo articolo non ispira alcun feticismo di atti definitivi. Dal canto mio provo piuttosto ammirazione per il cinismo. Elevo semplicemente questa traduzione d'un blasone alla stima generale: il poeta, prima di suicidarsi per la seconda volta, bara giocando la sua ultima partita, ruba un asso di cuori al cadavere di un bambino poeta che somiglia stranamente a Rimbaud. Mi piacerebbe sapere se è questo il significato che l'autore ha voluto dare all'episodio. Avrebbe dato prova di grandezza.*

Tecnicamente parlando il film è assai riuscito, lusinga lo spettatore e la riunione di molti elementi favorevoli, dove la musica di Auric ha una parte importante, produce un'azione nettamente eccitante su un pubblico raffinato.

Questa perfezione è dovuta in gran parte all'invenzione di Michel Arnaud, che fa un debutto stupefacente, ed ai suoi collaboratori George Périnal e Louis Page ».

* * *

Nelle pagine de *Le secret professionel*, anch'esse raccolte in *Rappel à l'ordre* (1926), Cocteau, tirando alcune conclusioni decisive al riguardo della

sua visione estetica e della sua arte, fa, in ultimo, una definitiva dichiarazione sul cinematografo. Ascoltiamole tutte:

Se occorre assolutamente che io mi riassuma, che getti uno sguardo d'assieme sul mio percorso, faccio queste constatazioni:

La forma deve essere la forma dello spirito. Non la maniera di dire le cose, ma di pensarle;

il bisogno di esprimersi in pubblico è una secrezione giustificabile soltanto quando sia originaria e non si possa guarirne;

è necessario coincidere o suicidarsi, non è ammissibile lo stato d'animo di uno spettatore che trova l'opera assurda ma che, restando nella sala per riscaldarsi, manifesta, fischia, ed impedisce gli altri di ascoltare;

c'è sempre poca gente all'altezza della propria epoca, altrimenti un precursore non potrebbe esisterci, e basta uno di questi pretesi precursori, cioè un solo uomo che esprime l'epoca malgrado essa, perchè, senza saperlo, tutta l'epoca marci zoppicando dietro a lui;

la sciocchezza, la mancanza di sensibilità, lo scetticismo spirituale proteggono i migliori di un paese disprezzandoli. Essi sono una ghiacciaia dove si conservano i nostri frutti. Troppa curiosità, gravità, amenità, indulgenza, passano i frutti di mano in mano togliendo la peluria dalle bucce;

la lotta ci stimola e la buona volontà del pubblico c'impigrisce;

abbiamo continuamente bisogno di un muro come al gioco della palla, per fare da soli la nostra partita o con o contro gli altri. E' per questo che ci accusano a volte di arroganza se il nostro muro è un capolavoro che tutti rispettano, o di cattiveria se il nostro muro è un maestro;

un'aria di megalomania è inevitabile in un uomo assai libero e che non attende nessuna ricompensa;

il poeta rassomiglia ai morti in quanto passa invisibile fra i vivi e non è visto vagamente da essi che dopo la sua morte, cioè, se si parla di morti, quando essi appariscono sotto forma di fantasmi;

i poemi, le poesie e la poesia sono cose differenti fra loro, e se esistono dei buoni parafulmini che non attirano mai la folgore, non pertanto si debbono screditare i temporali;

per noi, è in una forma confusa e quasi temporalesca che le persone di ogni genere possono sentire insieme gli effetti della poesia;

questa unione animalesca sotto il temporale provoca gli abbracci artificiali, cause di equivoci e di discordie;

i naufragî e la patria o la borsa in pericolo sono ricchi di poesia di questo genere;

la poesia cessa di essere evidente per tutti quando si precisa per alcuni;

le infedeltà alla rima, alle regole fisse per altre regole intuitive, ci riportano alla regola fissa e alla rima con uno scrupolo nuovo;

un poeta pentito *concentra in un verso quello che prima stemperava in quattro strofe;*

l'infedeltà, se ci riporta al primo amore, ce ne unisce con forze che lo rendono indistruttibile, mentre un amore senza la minima infedeltà ne contiene tutti i germi;

la grazia esiste nel senso che ci sono inventori di nuovi veicoli o modesti conduttori di vecchi veicoli che non captano mai il fluido. Ma la grazia è un mistero che non riguarda gli uomini, e non si chiede loro nessun misticismo al di fuori dei consueti esercizi religiosi;

musica, pittura, scultura, architettura, danza, poesia, drammaturgia, e questa musa che io soprannominai Cinema, decima musa, *sono trappole nelle quali l'uomo tenta di captare la poesia a nostro uso;*

poche di queste trappole funzionano, poche di queste lampade si accendono: le persone, per la maggior parte, si pavoneggiano nelle tenebre ritenendo la propria casa riccamente illuminata ».

m. v.

Testi e documenti

MUSICA PER FILM IN GERMANIA

Una constatazione delle più interessanti e che ci offre a un tempo la possibilità di dare uno sguardo all'intimo rapporto che hanno i sensi umani fra loro, è il fatto che un film senza suono dà un sensazione di noia, anzi sembra addirittura privo di vita e che noi sentiamo il bisogno di un rumore ritmico per ricevere dalle figure in movimento l'illusione della realtà.

Al tempo del film muto questa illusione ci veniva data solamente dalla musica e non appena questa (anche solo per poco) taceva, sopravveniva una delusione tale da compromettere tutto l'effetto della suggestione. Nei piccoli cinematografi c'era il pianista che, con uno strumento quasi sempre scordato, si sforzava di dipingervi gli avvenimenti che si svolgevano sullo schermo e, poco per volta, al pianista fu aggiunto un violinista.

Messter ci racconta di un commovente film di Henny Porten che era accompagnato da uno straziante commento di violino a solo. Allorchè nel film la protagonista (Porten) presa da disperazione è sul punto di gettarsi in acqua, un mattacchione fra il pubblico gridò: « Henny, ti prego, prendi con te anche il violinista ».

A poco a poco i proprietari del cinema, assunsero orchestre sempre più grandi e musicisti sempre migliori. Verso la fine del film muto, i teatri di prima visione possedevano perfino orchestre di cento componenti, le cui esecuzioni erano impeccabili. La scelta della musica, sul principio poco buona, era affidata al gusto dei singoli direttori d'orchestra, ma col tempo le case di produzione pensarono esse stesse ad adattare la musica e infine si arrivò a far sì che per ogni singolo film fosse composto un commento speciale che, come si può ben immaginare, non era del tutto originale, bensì includeva pezzi di repertorio che un compositore manipolava.

Uno dei precursori che seppe comporre musiche belle ed originali è il M.o Dott. Becce il quale fin dal 1912 si occupò delle musiche per film di Messter; quest'ultimo è stato uno dei primi a sostenere l'importanza del film musicale. Degno di menzione è il film « Riccardo Wagner » sceneggiato da

lui e che (sotto la regia di Carlo Froehlich) aveva per protagonista proprio il M.o Becce che ne aveva scritto la parte musicale.

Messter nei suoi « Ricordi » ci racconta un allegro episodio avvenuto durante la lavorazione di quel film che fu in parte girato a Bayreuth. Il regista voleva naturalmente riprendere i luoghi storici e riuscì con molta cautela e dopo molte resistenze da parte del giardiniere, a far girare di mattina per tempo (prima che qualcuno fosse sveglio) una scena nel giardino della Villa Wahfried. Il fedele giardiniere rimase di stucco quando nel parco scorse il suo antico padrone Riccardo Wagner in carne ed ossa: infatti la truccatura del M.o Becce era veramente perfetta. Tutto si svolgeva regolarmente allorchè ad un tratto dalle finestre della casa qualcuno si sporse e il protagonista dovette togliersi in fretta e furia la truccatura e fuggirsene lontano affinchè la vedova, Cosima Wagner, non dovesse scorgere il suo povero marito passeggiare nel parco.

Il Becce scrisse in seguito un gran numero di partiture per film e raccolse queste composizioni in dodici volumi che uscirono per i tipi della casa Bote u. Bock col titolo « « Kinotek ». Quest'opera può essere considerata la più importante del genere.

Di solito la musica per film non è musica *assoluta* e non è certo musica fine a se stessa; ha invece il compito di sottolineare con i suoni le azioni che si svolgono sullo schermo e deve ritmicamente illustrare le visioni secondo il loro carattere.

Fin dal tempo del film muto ci si è sforzati di imitare i veri rumori con degli effetti musicali e così se in una farsa un cameriere lasciava cadere delle stoviglie, subito nell'orchestra si sentiva il tintinnio imitato degli strumenti a percussione (batteria). I rumori della locomotiva, del macchinario di una fabbrica, di un treno in moto, di una cascata, di un temporale o il frastuono di una battaglia tutto poteva essere imitato dall'abile mente di un musicista e non mancava il caso in cui tutti gli strumentisti si abbandonassero a vere orgie di imitazioni sonore.

Questo genere di musica illustrativa, non ha cessato di esistere col film muto e ancora oggi atmosfere di paesaggi vengono descritte sia pure con l'aggiunta di tanti rumori del tutto particolari. D'altra parte l'immediata unione della musica con lo svolgimento del fatto e il suo contenuto psicologico, sono stati notevolmente perfezionati e rinsaldati nel film sonoro.

Il Dott. Herman Wandrscheck, critico musicale del « Film Kurier » ha pubblicato un buon numero di articoli sullo stato odierno della musica per film, dandoci una esatta visione dei problemi, mete e desideri che vengono dibattuti, e a questo proposito vi darò uno dei suoi articoli apparso nel numero del 2 gennaio 1941.

« Nell'impiego della musica per film ci siamo trovati fino ad oggi dinanzi

ai seguenti gravi compiti: che la musica sia peculiarmente filmistica, si abbia una chiara cognizione delle necessità drammatiche, si esiga una cooperazione fra regista e compositore, si potenzino gli elementi drammatico-filmistici, si limitino le canzoni di danza alle loro possibilità caratteristiche e si assumino giovani talenti non ancora sfruttati.

« Musica per film non è musica da concerto, musica sinfonica, radiofonica nè operistica; essa deve sgorgare spontanea dalla corrispondenza con le immagini, deve spiegare sopratutto ciò che si sta svolgendo sullo schermo e dare un impulso all'azione creativa.

« E' stato riconosciuto sempre più chiaramente quali sono le esigenze drammatiche della musica e in molti casi si è potuto stabilire che neppure una nota era stata scritta in più. Là poi dove il connubio della musica con l'immagine e il dialogo era perfetto, il compositore veniva chiamato a valorizzarne la sorte felice. A causa di un ingiusto conferimento degli incarichi, non sempre è stato possibile ottenere dal film la massima valorizzazione in quanto che a collaborarvi non si era chiamato il musicista più competente. Basta dare uno sguardo alla schiera dei compositori che nel 1940 hanno avuto la fortuna di firmare dei contratti per vedere come i nomi siano sempre gli stessi; sembra quasi che l'industria voglia ignorare la nuova generazione. Noi conosciamo una schiera di rispettabili e seri musicisti che bruciano dal desiderio di creare qualche cosa di nuovo per il film, ma a loro non riesce di spuntarla in nessun modo e, in conseguenza di ciò, le mire di effettuare nuove scoperte musicali nel campo filmistico debbono essere abbandonate. Vogliamo sperare che il grido di allarme che invoca nuovi autori si cambi presto nel grido perchè si assumino nuovi compositori.

« Fra le migliori realizzazioni avute nel 1940 c'è un numero considerevole di bei lavori musicali di cui vogliamo riferire: Herbert Windt ha creato una musica eroica per il film « La campagna di guerra in Polonia », e per « Federico Schiller » ha composto uno scintillante accompagnamento che si adatta proprio al carattere geniale e rivoluzionario del poeta. Willy Schmidt-Gentner è riuscito ad assicurare una musica pittorica, scorrevole e profondamente sentita per il film « Amore di madre » e il « Postiglione ». La bella lirica e la melodiosa forza elastica delle sue partiture rispondono alle più alte esigenze artistiche dei due film.

« Anche Theo Mackeben è riuscito ad immettere nella sua musica una commovente colorazione per il film « Cuor di regina » e con gli spumeggianti suoi valzer ha saputo guidarci nella poetica spensieratezza del « Bal parè » diretto da Ritter. Alois Melicar dimostra come si possa con buon gusto unire ne « La signorina di Bernhelm » musica storica e contemporanea, per dare una convincente coerenza allo stile.

« W. Zeller creò per il film « Süss l'ebreo » lo sfondo indispensabile e in

« Desideri sospetti » di H. Hilperts cercò di rendere il mistico romanticismo con una musica piena di fantasia. Bernhard Eichhorn ha scritto una musica trasparente, affascinante e magica per il film di Ruehmann « L'abito fa la gente », spiccata partitura questa, che supera tutti i tentativi fino ad ora fatti per i film d'illusione.

« Otto Konrad nella « Volpe di Glenarvon », Nicola Dostal nella « Wally dell'avvoltoio » e Franz Doelle nel « Trenk il Panduro » hanno sottolineato i loro film con una musica ben intonata, mentre Giuseppe Becce nel « Diavolo del fuoco » è stato insuperabile nel commentare situazioni drammatiche.

« Non meno eccitante è la musica che Peter Kreuder ha elaborato per il film « I tre Codonas ». Anton Profes ha insistito nelle situazioni drammatiche del film « I battellieri del Danubio », Norbert Schultz ha creato per il « Battesimo di fuoco » la grandiosa canzone marcia « Bombe sull'Inghilterra ». In tutti questi film i compositori hanno cercato ogni mezzo per far risaltare attraverso il linguaggio musicale, l'essenza del contenuto. Ad eccezione di pochi, i temi tratti sono interessanti, l'elaborazione consistente e proprio nella musica che sostiene le scene liriche e drammatiche, si sono rivelati propositi audaci e sforzi per abbandonare la strada seguita fin'ora e commuovere col fascino di un nuovo linguaggio strumentale l'animo umano senza incorrere in patetiche esagerazioni.

« I pochi film di soggetto musicale dell'annata: « Piccola musica notturna », (su Mozart), « Falstaff a Vienna » (su O. Nicolai) si esauriscono nella rappresentazione biografica del destino di grandi compositori. Il film « Musica di sogno » che ha cercato di rappresentare gli stati d'animo di un compositore che dall'opera passa alla composizione di musica leggera per poi ritornare pieno di fede al suo originale e più alto compito, naufraga per le antipsicologiche premesse su cui poggiano le fasi di sviluppo.

« Fra le operette filmate bisogna segnalare « Un ballo all'opera » di Heuberges come il tentativo più riuscito. Astrazione fatta per il « Cantante pazzo » interpretato da Beniamino Gigli, i film che valorizzano la voce di una celebrità nello svolgimento di un'azione drammatica, non hanno subìto nessun ampliamento rispetto agli altri lavori del genere, specialmente a causa del racconto che è poco convincente.

« Molto arretrati poi sono rimasti i film di danze: « La stella di Rio ». « Uomini del varietà », « Casanova si diverte », « Kora Terry » che diedero ai compositori Peter Kreuder, Willy Engel-Berger, Georg Hantzschel e Harold Bohnlt, l'occasione di sperimentare combinazioni ritmiche e melodiche.

« Fra i film che più si distinguono per una ricca inventiva nel sottolineare situazioni prominenti, dobbiamo ricordare: « Amore schietto » e « Cuore senza casa » ambedue musicati da Werner Bochmann, « Poeta della piccola città » (Friedrich Schroeder) ed « Estate, sole ed erica » (Milde-Meissner). In

questi si è riuscito con una strumentazione brillante a creare l'incanto di un'attraente musica di fondo che dona ad ogni film un fluido speciale.

« Vi sono inoltre quattro film didattico-culturali che hanno tanto valore dal punto di vista musicale da meritare di essere visionati solo per l'interesse che desta la parte sonora. Primo fra tutti: « Michelangiolo » al quale Alois Melichar apportò il suo aiuto con un linguaggio musicale che contribuisce a farne rivivere le pitture. La musica di Norbert Schulze per « La stella di Tetuan », la musica di Hans Eberts per « I giardini zoologici del Sud America » e quella di Carl Emil Fuchs per « L'Indiano » tradiscono uno stile prettamente personale, nonchè la volontà di raggiungere (nei tratti dove è possibile esaltarsi) le cime del sinfonismo.

« Questo sguardo retrospettivo ci testimonia la straordinaria attività della musica per film. Non c'è dubbio che quanto più importante è la sostanza tanto più grandi divengono le esigenze musicali. Il compositore dipende dal copione e sarà un compito dell'avvenire non legare i musicisti allo svolgimento dei film con contratti che ne ostacolino la attività creativa. Altrimenti si dovrà pensare ad associare subito il compositore durante la stesura del copione e (specie in soggetti di carattere peculiarmente musicale) bisognerà avere maggior riguardo per i complessi musicali e i compiti prefissi.

« Gli sforzi per creare una musica che si adatti in modo speciale al film non dipende solo dalla volontà e dalle possibilità del musicista. La musica nel film cerca una sua propria maniera di esprimersi; cioè deve essere un genere di musica utilitaria che, quando sarà presa in senso più alto, diverrà un patrimonio musicale del popolo per le sue proprietà e la sua forza artistica.

« Ottenere un grandioso film musicale tedesco rimane il compito più difficile e per raggiungere ciò occorre uno sforzo indefesso perchè il medesimo rappresenterà la perfezione del connubio fra musica e film ».

In aggiunta a questo punto di vista del dott. Wanderscheck dobbiamo considerare un'altra specie di film musicale: il film dei cantanti. Come i grandi attori del teatro di prosa sono stati attratti dal cinema, così anche gli artisti di canto si sono messi a servizio di questa nuova forma d'arte; però si è verificato un fatto ben strano e cioè che anche le voci più armoniose, nel film si sentono solamente con una certa tolleranza. Al cinema non è possibile ascoltare estasiati, una appresso all'altra, arie romanze e duetti come avviene nell'opera, perchè lo svolgimento del film è ben diverso. Un'opera filmata così come si vede in teatro, sarebbe un assurdità e lo stesso sarebbe di un poema classico che venisse riprodotto strofa per strofa ad uso del cinematografo.

Per introdurre logicamente la celebre voce nell'azione cinematografica si è ricorso ad alcuni stratagemmi.

Per esempio un modesto contadino e pescatore, vive nel suo piccolo mondo e allevia il monotono lavoro giornaliero accompagnandosi di continuo col canto; combinazione vuole che in quei paraggi capiti un impresario o una ricca signora che, udita la prodigiosa voce del giovanotto, lo porta con la sua lussuosa limousine nella capitale, e in un batter d'occhio lo fa diventare una celebrità; il tutto contornato da un romanzetto d'amore. Oppure un famoso cantante che si trova (Dio sa per quale ragione) spiritualmente abbandonato, fa la conoscenza di una meravigliosa ragazza e diventa felice, o al contrario deve desistere dai suoi propositi etc.

Da quanto si è visto possiamo concludere che le scarse possibilità di simili film non sono suscettibili di sviluppo e si esauriscono in breve senza aver potuto elevarsi con trovate veramente originali.

Lo svantaggio è evidente anche se essi offrono spesso grandi pregi musicali e canori, mentre è certo che con un abile regia ottengono sempre successo presso il pubblico.

Bisogna ricordare cantanti famosi come Luigi Graveure, Giov. Heesters e, primo fra tutti Beniamino Gigli come pure le cantanti Maria Cebotari e Toti dal Monte, mentre altri come Michele Bohnen e Leo Slezak sono noti nel ruolo di attori: M. Bohnen che s'è acquistata tanta simpatia impersonando il Re Sole, Augusto il Forte e altri regnanti e personaggi imponenti per forza e autorità. Leo Slazak infaticabile artista mondano che sa esibirsi in tutte le attitudini e sfumature che vanno dal fiaccheraio viennese a Franz v. Suppè.

Dovremmo infine parlare ancora del Film-Rivista, ma questa è anzitutto una prerogativa delle case americane come hanno dimostrato « Melodie di Broadway » e altri film. Fino ad oggi la produzione tedesca non ha saputo pienamente soddisfare in lavori di questo genere: grandi apparati accessori, sfarzo nell'esibizione, culto delle girl e ritmi di jazz sono la loro caratteristica più evidente e il loro successo è incontrastato.

Una forma tutta propria di film-rivista tedesco deve essere ancora escogitata ma è da chiedersi se valga propria la pena di tentarne la sorte.

RUDOLF ORTEL

(Dal volume: *Filmspiegel.* - Ein Brevier aus der Helt des Films. Wichelm Frieck Verlag - Wien; *trad.*: Antonio Cornoldi).

I libri

LO DUCA: « Technique du cinéma », Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je? » - Paris, 1943. 1 vol. in 16° picc. di pp. 128.

A distanza di pochi mesi dalla pubblicazione de « L'Histoire du cinema » di Lo Duca, appare oggi, sempre pei tipi delle Presses Universitaires, un volumetto dello stesso Autore dedicato alla tecnica cinematografica.

In esso il Lo Duca tratta sia dei vari mezzi tecnici occorrenti alla materiale realizzazione del film, sia della parte più propriamente creativa quale la elaborazione della sceneggiatura, la ripresa, la recitazione e il montaggio.

L'indice del volumetto è quanto mai seducente per la copia degli argomenti trattati. Basti pensare che i soli due primi capitoli riguardano i requisiti e i tipi dei teatri di posa, i vari modelli di macchine da presa e il loro funzionamento, le caratteristiche strutturali e fotografiche della pellicola, gli impianti e i metodi per l'illuminazione delle scene, i sistemi di registrazione sonora, la tecnica dell'inquadratura, dei trucchi, del doppiaggio, del montaggio pratico; e ancora: il film a colori, il film stereoscopico, la sceneggiatura, le funzioni del produttore e del regista, gli attori e il trucco.

Il carattere della collana di cui fa parte il volumetto e le intenzioni dell'Autore, cosciente di non poter contare su cognizioni specifiche nella maggior parte dei lettori cui il libro è destinato, determinano il carattere della trattazione che dovrebbe essere più piana e divulgativa possibile.

Ma fin dalla prima lettura e ad un esame anche sommario dei vari capitoli si avverte che il manualetto manca in gran parte agli scopi che Autore ed editore s'erano proposti.

Se la quantità della materia trattata e l'esigua mole della pubblicazione dovevano forzatamente portare alla sintetica esposizione di ciascun argomento, il Lo Duca troppo spesso ha sorvolato sui più importanti problemi, impostandoli solo per brevissimi accenni del tutto inaccessibili ad un lettore sprovvisto.

La differenza di ampiezza nella trattazione dei vari problemi sembra inoltre proporzionale non alla importanza reciproca di ciascuno di essi, ma piut-

tosto alla maggiore o minore documentazione spiccia in possesso dell'Autore. Così mentre si dedicano venti pagine alla attrezzatura dei teatri di posa e ai procedimenti tecnici del film a colori, scendendo in particolari anche troppo minuziosi, se ne dedicano due alla recitazione o addirittura una ai compiti del regista. Che questa sproporzione sia condizionata dalla copia delle fonti d'informazione è dimostrato dal fatto che il compilatore del volumetto preferisce sempre — piuttosto sbrigativamente — sostituire alla propria trattazione schemi ed elenchi tolti di peso da trattati, bollettini e articoli; schemi che, d'altra parte, troppo spesso presuppongono nei lettori una ampia informazione.

Ma anche nella analisi dei vari argomenti trattati, troppo spesso il Lo Duca riassume o riporta brani di altri autori, senza nemmeno citarli. Ad esempio, la pagina dedicata ai tentativi di variare le dimensioni della pellicola (*Film large, Film grandeur, Natural vision,* ecc.) è quasi integralmente trascritta, con le stesse parole, dalle « Notes sur le Film Large » di A. S., apparse su « La Revue du Cinéma » del 1° novembre 1940 (A. II, n. 16, p. 33-35). Il capitoletto sulla sceneggiatura è raffazzonato nella maniera più manchevole e più farraginosa dall'ormai classico « Film, soggetto e sceneggiatura » di Umberto Barbaro, da cui si riporta persino una citazione dal Vossler.

Così, se la importanza del libretto lo consentisse, si potrebbe citare, per ogni argomento trattato, la fonte principale che il Lo Duca ha più o meno fedelmente e letteralmente saccheggiata.

Ma questa, per un volumetto così largamente informativo, sarebbe ancora una non grave accusa, se a tali saccheggi non si unissero imprecisioni, errori, sviste, dimostrazioni di incompetenza.

Le tre pagine dedicate alla sceneggiatura sono seguite da altre diciannove in cui, senza nemmeno una parola di commento, si riportano brani di cinque diverse sceneggiature (tre dei quali tolti da « Film, soggetto e sceneggiatura » e il quarto dal fascicolo di *Bianco e Nero* dedicato alla *Kermesse Heroique*). Ma il Lo Duca ha scambiato per frammenti di sceneggiature di previsione quelli che erano brani di sceneggiature di montaggio, ricavate dai film. E non basta: ripostando nell'esempio di sceneggiatura — naturalmente di montaggio — di « Chevalier sans armure » (Feyder), le indicazioni della lunghezza di ogni singola inquadratura (in piedi e in fotogrammi, secondo il sistema anglosassone), il Lo Duca dichiara che (on fixe quelquefois le nombre des images » (!) e si richiama alla sceneggiatura de « Il fantasma galante » di Clair, pubblicata dal Seton Margrave. Chi sarebbe, secondo il Lo Duca, questo prodigio di uomo capace di calcolare in precedenza la lunghezza al millimetro di ogni inquadratura: il regista, o l'operatore, o un contabile apposito?

Per una malintesa ricerca di completezza, spesso il Lo Duca si dilunga su questioni di dettaglio. Così, delle tre pagine dedicate alla sceneggiatura, ne

impiega una per descrivere il cosiddetto « film sulla carta », cioè quella particolare forma di sceneggiatura che consiste in un gran rotolo di carta su cui si segnano i grafici corrispondenti alle varie fasi del lavoro creativo del film. Il rotolo è diviso in varie colonne: sulla prima il regista segna le sue previsioni per ciascuna inquadratura (gesti e movimenti degli attori, ecc.) insieme ai dialoghi; la seconda è compilata dall'operatore che vi disegna lo schema di composizione di ciascuna inquadratura, insieme con le indicazioni dei metodi tecnici per eseguirla, e note sui problemi dell'illuminazione; accanto a queste, vengono quella del tecnico del suono, dello scenografo con i bozzetti e i disegni delle scene, quella del musicista, e, infine, quella con i provini. L'intero rotolo è quindi lo scheletro del film suddiviso in pezzi di montaggio e con l'indicazione approssimativa della lunghezza. A mano a mano che lo si svolge, ci si forma una perfetta idea dei metodi da impiegare per la realizzazione e si possono così organizzare in anticipo tutte le misure necessarie all'esecuzione pratica.

Ora, il Lo Duca descrive lungamente tale « film sulla carta », tralasciando la colonna destinata all'operatore — che è una delle più importanti — e quella dello scenografo. Inoltre, dal fatto che un tale procedimento venne usato dallo scenografo Fritz Maurischat, collaboratore della Sagan in « Ragazze in uniforme », deduce che il Maurischat deve esserne stato l'ideatore. Il merito di aver elaborato il « film sulla carta » va invece al regista tedesco Frank Wysbar, se si vogliono tralasciare i vari procedimenti in questo senso ideati ed applicati in Russia (Culesciof, Zhemchuzhni, ecc. — cfr. in proposito Wladimir Nilsen: « Il cinema come arte figurativa »).

Dalla tecnica della ripresa e dei compiti dell'operatore ecco quanto dice il Lo Duca: « *Un opératur est aujourd' hui un directeur de photographie; il est donc indispensable de le consulter perdant le traitement technique d'un scénario. Dans la réalité, le témperament d'un opérateur peut servir de frein aux excès de vitesse ou de lenteur du metteur en scène. Il joue un peu le rôle de la matière qui frein l'élan des arts et les replace toujours dans leur intime destination. De l'opérateur, et de sa sensibilité, dépend presque entièrement la mise en valeur des vedettes. L'opérateur, enfin, est le maître des angles de prise de vue, des plans et des autres détails optiques.*

Un opérateur intelligent ne laisse jamais voir les « ficelles » des mouvements effectués par sa caméra; jamais des sauts injuestifiés, jamais des sauts irrationels (?); *les scénes tournée au grand air seront encandrées classiquement, sans raccourcis « intellectuels » et sans ces audaces qui ne pourraient qu' appauvrir la majesté de la nature; cet équilibre de la nature autour de l'« action » donnait aux fameux* westerns *de notre jeunesse leur allure épique* (?).

Certains angles, au contraire, ont pour rôle de « peser » sur le spectateur,

en changeant quelques valeurs: un objet agrandi par l'écran, un gros plan grâce auquel la figure de l'acteur hante le spectateur, des pas de danse vus dans leur détail, etc. Le cuirassé Potemkine *montrait en un raccourci étonnant les bottes des soldats tsaristes qui descendaient l'escalier d'Odessa en fusillant la foule: rien mieux que cette scène ne pouvait faire saisir la force écrasante de la réaction. Pabst, dans* Mademoiselle Docteur, *souligna l'exécution d'un traître par une chute et un roulement de melons. Mais il faut tuojors justifier ces tours de force et ne jamais donner l'impression qu'ils sont gratuits, c'est-à-dire vides de substance et de pensée* ».

E' tutto. Dopo queste parole, il lettore potrà facilmente rendersi conto sia del tono generale della trattazione del Lo Duca (per cui di tutti i problemi riguardanti la scelta del punto di vista, l'angolazione, la composizione delle masse nell'inquadratura, si danno i non troppo esatti e ragionevoli accenni surirportati) sia delle sue enormi lacune (dei metodi tecnici della ripresa, dell'illuminazione e del tono dell'immagine, dei problemi creativi dell'arte dell'operatore, non si fa nemmeno parola), sia della scarsa competenza dell'Autore (tra le altre cose, vorremmo sapere da quando la scelta del materiale plastico è divenuto un compito dell'operatore).

Quanto abbiamo rilevato per la tecnica della ripresa, può dirsi di ogni altro argomento trattato nel volume del Lo Duca. Così, ad esempio, trattando dell'attore, non si accenna quasi ai caratteri e ai metodi della recitazione cinematografica e si enunciano con gran sicumera, in una gran confusione di idee, le tesi più balorde. Ma la mancanza di spazio ci impedisce di documentare maggiormente in nostri lettori, esaminando partitamente ciascun capitoletto.

Ricorderemo solo che la seconda parte del libro contiene tre capitoli dedicati uno al cinema scientifico e documentario, uno alla tecnica del disegno animato, e il terzo ai rapporti tra il film e il pubblico (propaganda e pubblicità, distribuzione, proiezione, sale di proiezione) con un appendice su « il cinema e la televisione ».

ANTONIO PIETRANGELI

Dott. Ing. GAETANO MANNINO-PATANE' « Il Cine sonoro » (passo normale) (Proiezione - Acustica. Milano Hoepli, 1943. 728 pagine di testo più oltre 40 pagine contenenti gli indici analitico e tematico, l'indice delle tabelle e la bibliografia) con 448 illustrazioni, 25 tavole e 18 schemi fuori testo.

La letteratura tecnica sul cinema non ha ancora in Italia uno sviluppo pari a quello raggiunto in altre nazioni; se si tiene presente che la tecnica

del film è in continua evoluzione, per cui ogni anno si annoverano numerosi perfezionamenti, ed apparecchi nuovi entrano nell'uso pratico, si comprende come edizioni di libri apparsi qualche anno fa non siano più apprezzabili come massa di cognizioni che essi possono offrire al lettore desideroso di essere al corrente dei continui sviluppi della tecnica.

« Il Cine Sonoro » del Mannino-Patanè, edito in questi mesi, è un utile volume relativo alla tecnica da proiezione e riproduzione dei film sonori e, considerato in rapporto alle precedenti pubblicazioni in commercio, ha il vantaggio di essere aggiornato e completo sopratutto se inteso come guida pratica dell'operatore, del cineasta, dell'esercente e di quanti si interessano dei problemi del film spettacolare.

Per le ragioni esposte, le fonti di consultazione dell'autore sono state assai scarse, come si può vedere dalla bibliografia riportata nel volume nella quale non si è potuto citare che qualche libro ed una diecina di articoli tecnici; ciò prova che la materia trattata è quasi esclusivamente frutto di una esperienza personale.

Il volume, sebbene non presenti una netta distinzione tra argomenti teorici e pratici, è diviso in tre parti, ciascuna avente una propria caratteristica e ricca di materiale assai vasto e spesso denso di utili nozioni. Nella prima parte la trattazione ha un tono scientifico più elevato anche perchè, come riferisce lo stesso Autore nella prefazione, vengono riportati integralmente alcuni capitoli del precedente suo libro sulla *tecnica elettronica e sue applicazioni*, che, per serietà di intenti e per vastità di notizie, è indubbiamente da considerare tra i più completi volumi sulla radiotecnica apparsi in Italia; in questa parte si parla dei tubi elettronici, orgnismi fisici delicati e sensibili alle cui complesse caratteristiche e varie applicazioni è dovuto l'attuale sviluppo della radiofonia. Nella seconda parte vengono trattati argomenti relativi alla cinematografia sonora, ai trasduttori, agli amplificatori ed a tutti i problemi comunque utili per il proiezionista. E' una parte fondamentale per lo studio della cinematografia spettacolare ed è svolta con ordine e rigore tecnico. La terza parte è più pratica e va dallo studio delle unità fotometriche ai difetti del quadro attraverso considerazioni sull'acustica delle sale, sui congegni delle macchine da proiezione, sulla manutenzione e sull'impianto del proiettore, sulla tenuta della cabina, sulle caratteristiche delle varie parti componenti un intero complesso cinesonoro, ecc.; la trattazione è tenuta su un piano completamente pratico e si rivolge ad un pubblico più vasto e meno teorico quale può essere quello del comune operatore da cabina e dell'esercente in generale.

Il Mannino-Patanè ha comunque tenuto nel complesso della sua pubblicazione una forma piana e facilmente accessibile anche a coloro che sono

in possesso di limitate cognizioni; talvolta si è mostrato eccessivamente conciso come ad esempio nella trattazione delle caratteristiche dei suoni e dell'acustica in generale che pur tanta importanza hanno nel campo cinematografico da presa e da riproduzione, o come nella descrizione degli impianti amplificatori che è rimasta talmente superficiale da non essere di nessun valido aiuto a chi veramente voglia attuare qualche diretto controllo sugli apparecchi, sulla scorta dei dati del libro. Si deve tuttavia riconoscere che in quest'ultimo caso le fonti d'informazione debbono essere state assai scarse, non per colpa dell'Autore ma per una certa difficoltà che purtroppo si incontra ad ottenere notizie e dati dettagliati dalle Ditte costruttrici, quasi che la divulgazione di essi, invece di essere una seria ed efficace valorizzazione degli apparecchi, fosse volta, invece, a dimostrare una poca serietà tecnica nella costruzione.

Altra importante constatazione da fare è che il volume, per la distribuzione della materia e per l'aggiunta degli indici tematico ed analitico, si presta ad una facile consultazione.

Nelle prime pagine del libro, prima ancora di entrare in questioni tecniche, l'autore fa una simpatica premessa di natura estetica, confermando principi che ci sono particolarmente cari. Dice il Mannino-Patanè:

« A parte minoranze esigue, per le quali il film parlato ha rotta l'armonia del silenzio del muto, oppure ha seppellita la tradizione pantomimica, il sonoro si è presentato, per la maggioranza, come un elemento di primaria importanza, perchè ha introdotto nuovi sistemi e nuove leggi.

« La conoscenza delle caratteristiche, delle esigenze e delle possibilità della tecnica sonora è effettivamente un requisito fondamentale per tutti coloro ai quali è affidata la realizzazione, dal lato artistico, di un film.

« Della funzionalità artistica, se non poetica, del sonoro molti sono ormai convinti; anzi, forse credono che ciò sia in relazione al perfezionamento della tecnica sonora sempre più aderente alle moderne esigenze col progredire dei relativi mezzi.

« Il sonoro ha, comunque, create nuove, vastissime possibilità di narrazione; esso, oltre a dare al cinematografo, in un certo senso la terza dimensione e cioè la profondità, ha valore espressivo altissimo.

« Il sonoro ha fatto, senza alcun dubbio, dei passi notevoli nel senso dell'utilizzazione estetica delle sue possibilità espressive; ma, secondo taluni, non ha ancora raggiunte le virtuosità artistiche acquisite a rendere la scena fotografica semplicemente parlata, quasi che il film sonoro fosse un'imitazione, sia pure musicata, del teatro, od addirittura un semplice perfezionamento meccanico-elettrico del grammofono.

« Come la camera oscura era riuscita a vincere il miracolo dei passaggi del film muto, così da poter fondere, in un armonico insieme, sequenze fra le

più diametralmente opposte, così si cerca ora di creare analoghe possibilità per il microfono parlato ».

Pe conto nostro siamo appunto di questo parere: che il sonoro è ancora poco compreso da molti registi; salvo quei pochi esempi di forme estetiche sonore, che si contano sulla punta delle dita e che sono triti e ritriti in tutti i trattati e mai ripetuti o moltiplicati nella pratica, il sonoro è rimasto, a nostro avviso, la cenerentola del cinema attuale.

PAOLO UCCELLO

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore Responsabile*

Redattore: ANTONIO PIETRANGELI

Stampato dalla Italgraf (Stab. Ed. di Via Germanico, 183) *per la S. A. Ed. Italiane - Roma*

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE
ENIC
CINES
PRODUZIONE:
CINES - JUVENTUS
ESCLUSIVITA'
E. N. I. C.
Interpreti:
GINO CERVI
ANDREA CHECCHI
LUISA FERIDA
ENRICO VIARISIO
Regista:
CARMINE GALLONE
Tristi amori

ESTETICA

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *Problemi del film* - *Saggio di antologia estetica.* Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciotto Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* UMBERTO BARBARO: *Film: soggetto e sceneggiatura* - Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

GIUSEPPE BOTTAI: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

JACOPO COMIN: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6, giugno 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11, novembre 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

LUIGI CHIARINI: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ADRIANO MAGLI: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

UGO BETTI: *Poesia e cinematografo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3, marzo 1939).

UMBERTO BARBARO: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GHERARDO GHERARDI: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

G. B. ANGIOLETTI: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9, settembre 1939).

TITO A. SPAGNOL: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9, settembre 1939).

P. M. PASINETTI: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

BÉLA BALÀZS: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

DARIO RASTELLI: *La regia* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

DOMENICO PURIFICATO: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ANTONIO COVI: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10, ottobre 1940).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV, n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

ROSARIO ASSUNTO: *Introduzione ai classici* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

WERNER KORTWICH: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Cinema e «mondo spirituale»* (Anno V n. 9, settembre 1941).

UGO REDANÒ: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

VLADIMIR NILSEN: *«Problemi creativi dell'arte dell'operatore»* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Il cinema nell'estetica di Alain* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ADRIANO MAGLI: *Cinema e radioteatro* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

EMILIO VILLA: *Il movimento e il ritmo cinematografico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

GLAUCO VIAZZI: *Contributo alla conoscenza del cinema fantastico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Spiritualità del cinema* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

UMBERTO BARBARO: *Il problema della prosa cinematografica* (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ROSARIO ASSUNTO: *I soggetti e lo stile* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

GUNTER GRÖLL: *I mezzi d'espressione del film* (Anno VII n. 1, gennaio 1943).

STORIA

* FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: «Dizionario cinematografico», comprendente tutti i termini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

JACOPO COMIN: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5, maggio 1938).

M. A. PROLO: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

DOMENICO PAOLELLA: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

EMILIO CECCHI: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3, marzo 1939).

LUIGI BIANCONI: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

UGO CASIRAGHI: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

GIANNI PUCCINI: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ARNALDO FRATEILI: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settmbre 1940).

UGO CAPITANI: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquista del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GIANNI PUCCINI: *Il cinema nel* 1940 (Anno V n. 6, aprile 1941).

MARIO PRAZ: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).

ALESSANDRO PAVOLINI: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).

PIETRO PAOLO TROMPEO: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n. 9, settembre 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema — Cinema italiano: anno* 1909 (Anno VI n. 3, marzo 1942).

UGO CASIRAGHI: *Nota su Sjöström e Duvivier* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

ANTONIO PIETRANGELI: *Retrospettiva. I.* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

UGO CASIRAGHI e GLAUCO VIAZZI: *Presentazione postuma di un classico* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

GUIDO GUERRASIO: *La funzione del documentario in Francia e un regista francese: Marc Allégret* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

ANTONIO PIETRANGELI: *Verso un cinema italiano* (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema italiano - Anno* 1910 (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ANTONIO PIETRANGELI: *Retrospettiva. II.* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

UGO CASIRAGHI: *Interpretazione di Rebecca* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema italiano - Anni* 1911-1912 (Anno VI n. 11-12, novembre-dicembre 1942).

UGO CASIRAGHI - GLAUCO VIAZZI: *Il traditore* (Anno VI n. 11-12, novembre-dicembre 1942).

GLAUCO VIAZZI: *Intorno a una prova di Christiansen* (Anno VII n. 1, gennaio 1943).

GUIDO GUERRASIO: *Equivoco del film musicale* (Anno VII n. 1, gennaio 1943).

GUIDO GUERRASIO: *Afsporet* (Anno VII n. 4, aprile 1943).

GERMAINE DULAC: *Il cinema d'avanguardia* (Anno VII n. 5, maggio 1943).

ANTONIO PIETRANGELI: *I film*:

« *Quattro passi fra le nuvole* » di A. BLASETTI (Anno VII n. 1, gennaio 1943).

« *Malombra* » di M. SOLDATI (Anno VII n. 1, gennaio 1943).

« *Giacomo l'idealista* » di A. LATTUADA (Anno VII n. 4, aprile 1943).

« *Harlem* » di C. GALLONE (Anno VII n. 6, giugno 1943).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione* - Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.

GILBERTO LOVERSO: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II n. 5, maggio 1938).

GILBERTO LOVERSO: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).

A. MICHEROUX DE DILLON: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

FRANCESCO PASINETTI: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

A. MICHEROUX DE DILLON: *Organizzazione del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

* JACQUES FEYDER - ZIMMER - SPAAK: « *La Kermesse Héroique* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937) - (*Esaurito*).

CARMINE GALLONE - S. A. LUCIANI - ILDEBRANDO PIZZETTI: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

MARIO PRAZ: *Idea d'un film* (Anno I n. 11, novembre 1937).

GIOVANNI COMISSO: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

MASSIMO BONTEMPELLI: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

TELESIO INTERLANDI: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).

ALESSANDRO BLASETTI: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi (Anno III n. 4, aprile 1939).

RENÉ CLAIR: « *A nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ORIO VERGANI: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

RENATO MAY: *Frammenti di sceneggiature italiane del* 1920: *Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro. I tre sentimentali* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

GIOVANNI COMISSO: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).

E. A. DUPONT: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno IV n. 6, giugno 1940).

MARIO PUCCINI: *Il sogno di un navigatore - Leon Pancaldo, il compagno di Magellano* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

MICHELANGELO ANTONIONI: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10, ottobre 1940).

GUSTAV UCICKY: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).

AMLETO PALERMI: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).

VALERIO MARIANI: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).

F. M. POGGIOLI: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

CHIARINI - BARBARO - PASINETTI: *Via delle cinque lune* - Sceneggiatura (Anno VI n. 5-6-7, maggio-giugno-luglio 1942).

FRANCESCO DE ROBERTIS: « *Alfa Tau* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

LUIGI CHIARINI: « *La bella addormentata* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

AUGUSTO GENINA: « *Bengasi* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

SERGIO AMIDEI - VITALIANO BRANCATI: *Gelosia.* Sceneggiatura (Anno VII n. 2-3, febbraio-marzo 1943).

RICCARDO MALATERRA: *Il girotondo delle carte.* Saggio di sceneggiatura (Anno VII n. 6, giugno 1943).

L'ATTORE

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di antologia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I - Scritti di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis, Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Béla Balàzs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II - Scritti di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III - Scritti di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1941).

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

LIONEL BARRYMORE: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

BETTE DAVIS: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. LUCIANI: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

ILDEBRANDO PIZZETTI: *Significato della musica di « Scipione l'Africano »* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. LUCIANI: *L'opera in film* (Anno II n. 4, aprile 1938).

GIULIO MORELLI: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

LUIGI CHIARINI: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

GIULIO COGNI: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

RUDOLF ORTEL: *Musica per film nella nuova Germania* (Anno VII n. 6, giugno 1943).

IL COSTUME

GIULIO MARCHETTI FERRANTE: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 3, marzo 1939).

EMMA CALDERINI: *Il costume popolare e il cinema* (Anno III n. 6, giugno 1939).

MARIO VERDONE: *Espressività del costume nel linguaggio cinematografico* (Anno VII n. 5, maggio 1943).

SCENOGRAFIA

CARLO ENRICO RAVA: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10, ottobre 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GUIDO FIORINI: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Architettura e film* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematografici nel film. II.* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

MONTAGGIO

RENATO MAY: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

MARIO LARICCIA: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5, maggio 1938).

RENATO MAY: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6, giugno 1939).

PAOLO UCCELLO: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

FERNANDO CERCHIO: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10, ottobre 1939).

LIBERO INNAMORATI: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4, aprile 1938).

PAOLO UCCELLO: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Nuovi perfezionamenti negli impianti di registrazione sonora* (Anno VII n. 6, giugno 1943).

TELEVISIONE

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

ALDO DE SANCTIS: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

WALTER SELLE: *Verso il film a rilievo* (Anno VII n. 6, giugno 1943).

STEREOSCOPIA

ERNESTO CAUDA: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

WALTER SELLE: *Verso il film a rilievo* (Anno VII n. 6, giugno 1943).

OTTICA

PAOLO UCCELLO: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

PIERO PORTALUPI: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

LIBERO INNAMORATI: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MARIO CALZINI: *Appunti per la costruzione di uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

MICHELE NESCI: *L'ipersensibilizzazione coi vapori di mercurio* (Anno VI n. 11-12, novembre-dicembre 1942).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.
Anno II numero 9, settembre 1938.
Anno III numero 9, settembre 1939.
Anno IV numero 10, ottobre 1940.
Anno V numero 10, ottobre 1941.
Anno VI numero 9, settembre 1942.

VARIE

LUIGI CHIARINI: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3, marzo 1937).

GIOVANNI VETRANO: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno 1 nn. 4 (aprile), 5 maggio), 6 (giugno) 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4, aprile 1937; Anno II n. 4, aprile 1938).

Fr. AGOSTINO GEMELLI: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

HANS MILLER: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

GIULIO COGNI: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).

GIULIO COGNI: *Film e razza* (Anno II n. 7, luglio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

RAFFAELLO MAGGI: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

MARIO LARICCIA: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GIULIO COGNI: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3, maggio 1939).

CORNELIO DI MARZIO: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

MARIO MASSA: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GABRIELE BALDINI: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6, giugno 1939).

GIOVANNI COMISSO: *Chiacchiere sul paesaggio* (Anno III n. 6, giugno 1939).

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6, giugno 1939).

FRANCO CIARLANTINI: *Il libro e il cinematografo* (Anno III n. 9, settembre 1939).

LUIGI CHIARINI: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10, ottobre 1939).

ROBERTO OMEGNA: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11, novembre 1939).

VINCENZO BONAJUTO: *Gli «uccelli» di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4, aprile 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

UGO CAPITANI: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

VLADIMIR NILSEN: *Teoria della « fotogenia »* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MARIO PRAZ: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

VALERIO MARIANI: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).

FRIEDERICH MAERKER: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).

UGO CAPITANI: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).

DOMENICO PURIFICATO: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).

GIOVANNI PAOLUCCI: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941).

BRUNO MIGLIORINI: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).

UGO CAPITANI: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).

PAOLO UCCELLO: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).

UMBERTO DE FRANCISCIS: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941).

H. C. OPFERMANN: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

ALESSANDRO PAVOLINI: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

R. MASTROSTEFANO: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).

VITALIANO BRANCATI: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).

CARLO BENARI: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

CARLO BO: *D'una fragile memoria nelle immagini* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

MARIO RAMPERTI: *Germania cinematografica* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

GIUSEPPE TUCCI: *Il cinema indiano* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

LIBERO DE LIBERO: *Il cinema come storia della pittura* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

LUIGI BIANCONI: *Arte muta e letteratura: il verismo e il dannunzianesimo* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

GIOVANNI MACCHIA: *Divagazioni intorno a uno scenario di Beaudelaire* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

ALBERTO MENARINI: *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

PIERO BIGONCIARI: *Incombenza degli avvenimenti* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

CARLO BERNARI: *E l'epopea?* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

GIAN FRANCESCO LUZI: *Del narrar disteso, raccolto e accidentato* (Anno VII n. 1, gennaio 1943).

FRANCESCO PASINETTI: *Breve storia della tecnica in funzione dell'arte* (Anno VII n. 4, aprile 1943).

ADRIANO MAGLI: *Per uno stile unitario nel cinema italiano* (Anno VII n. 4, aprile 1943).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Riesumazioni* (Anno VII n. 4, aprile 1943).

VINICIO MARINUCCI: *Commedie sulla scena e sullo schermo* (Anno VII n. 5, maggio 1943).

GUIDO GUERRASIO: *Precisazioni su Willy Forst* (Anno VII n. 6, giugno 1943).

RICCARDO MARIANI: *Su « Acciaio » di Ruttmann* (Anno VII n. 6, giugno 1943).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).

G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).

L'inchiesta di « Solaria » (Anno V n. 4, aprile 1941).

François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).

Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).

Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).
Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).
Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).
André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).
Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).
Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).
Bino Sanminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).
Aldous Huxley (Anno VI n. 1, gennaio 1942).
Georges Duhamel (Anno VI n. 2, febbraio 1942).
Ugo Spirito (Anno VI n. 3, marzo 1942).
Pierre Mac Orlan (Anno VI n. 4, aprile 1942).
Adriano Tilgher (Anno VI n. 8, agosto 1942).
Paul Morand (Anno VI n. 8, agosto 1942).
Ercole Luigi Morselli (Anno VI n. 8, agosto 1942).
Fernando Vela (Anno VI n. 10, ottobre 1942).
Henri Béraud (Anno VII n. 1, gennaio 1943).
Federigo Tozzi (Anno VII n. 1, gennaio 1943).
Per un film su Racine (Anno VII n. 4, aprile 1943).
Pierre Bost (Anno VII n. 5, maggio 1943).
Jean Giraudoux (Anno VII n. 5, maggio 1943).
Marcel Pagnol (Anno VII n. 5, maggio 1943).
René Clair (Anno VII n. 5, maggio 1943).
Manuel Machado (Anno VII n. 5, maggio 1943).
Jean Cocteau (Anno VII n. 6, giugno 1943).

Un fascicolo della rivista L. 9 (doppio L. 18).
Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.
*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*